This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

54,347

PROPERTY OF
The University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Anglistische Forschungen

Herausgegeben von **Dr. Johannes Hoops**

Professor an der Universität Heidelberg

Heft 20

Ben Jonson's Wirkung
ıf zeitgenössische Dramatiker
und andere Studien

zur

ıeren Geschichte des englischen Dramas

Von

E. Koeppel

Heidelberg 1906

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

ngs-Archiv No. 68.

191

822.9
J8
K
cop. 2

Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen, werden vorbehalten.

added copy

Dem Freunde

rofessor Francesco Scerbo

zur Erinnerung an

Florenz und Spezia vor dreißig Jahren.

And now a flower is just a flower:
  Man, bird, beast are but beast, bird, man
Simply themselves, uncinct by dower
  Of dyes which, when life's day began,
Round each in glory ran . . . .

(Asolando.)

Inhalt.

Seite

A. Marlowe, Kyd, Greene, Peele, Lyly, Spenser und Sidney im Spiegel des Dramas 1
Vorwort 3
I. Christopher Marlowe 6
II. Thomas Kyd 20
III. Robert Greene 42
IV. George Peele 51
V. John Lyly 63
VI. Edmund Spenser 80
VII. Sir Philip Sidney 94

B. Ben Jonson's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker 101
Vorwort 103
I. Every Man in his Humour 109
II. The Case is Altered 123
III. Every Man out of his Humour 128
IV. Cynthia's Revels 141
V. The Poetaster 144
VI. Sejanus 146
VII. Volpone; or, The Fox 149
VIII. Epicoene; or, The Silent Woman 152
IX. The Alchemist 161
X. Bartholomew Fair 171
XI. The Devil is an Ass 177
XII. The Staple of News 180
XIII. The Sad Shepherd 184
XIV. Die Maskenspiele 186

C. Reflexe der Ritter-Romane im Drama 193
I. Die Sagenkreise des Mittelalters 195
1. König Arthur und sein Kreis 195
2. Guy of Warwick und Bevis of Southampton . . . 198
3. Kaiser Karl und sein Kreis 204
4. The Squire of Low Degree und Sir Eglamour . . . 208
II. Die spanischen Ritter-Romane 210

D. Rabelais-Anspielungen im Drama 223
Verzeichnis der Ausgaben und Abkürzungen 231
Verzeichnis der Autoren und Werke 232

PROPERTY OF
The University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

holt worden. Selbst Shakespeare hat diese Art der Satire nicht verschmäht, auch er hat öfters kurze Zitate aus den Dramen seiner Vorgänger in satirischer Absicht verwendet. Das ist ihm reichlich vergolten worden, für die Schar seiner Epigonen wird es ein beliebtes Vergnügen, Gestalten und Worte des Meisters zu parodieren.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts, bei der gewaltigen Steigerung der dramatischen Produktion, wird der Wettbewerb ein immer leidenschaftlicher, die gegenseitige Kritik eine immer schonungslosere: es kommt zu literarischen Skandalen, zu einem offenkundigen Streit der rivalisierenden Theater, deren Dramaturgen sich in Karikaturen der Gegner überbieten. In den späteren Dramen aber, unter der Regierung des zweiten Stuartkönigs, läßt sich wieder eine Abnahme dieses literarischen Geplänkels feststellen. Die Zeiten werden immer ernster für die der Bühne dienenden, von ihr lebenden Dichter, sie fühlen sich wieder mehr und mehr solidarisch einem sie alle mit unversöhnlichem Hasse verfolgenden Feinde gegenüber, dem Puritaner, der sie für eine kurze Spanne Zeit gänzlich aus dem Feld schlagen sollte.

Die literarische Satire der Theaterdichter beschränkt sich aber keineswegs auf die Leistungen ihrer unmittelbaren Nebenbuhler, auch andere, außerhalb der Bühnenwelt liegende auffällige Erscheinungen der zeitgenössischen Literatur werden von ihr getroffen. Sehr verschieden ist auch die Art ihrer Ausübung: die größte Feinheit des Spottes zeigt der Parodist, dem es gelingt, irgendeine drastische Situation in einem Drama seines Gegners ironisch zu verzerren, ohne wörtliche Entlehnungen; derber ist die Methode des parodistischen Zitats; ganz unverhüllt zeigt sich die polemische Absicht bei der Namensnennung

des Opfers selbst oder der Hauptgestalten seiner Dramen. Die Natur der Sache bringt es mit sich, daß derartige satirische Intermezzi fast nur in den komischen Szenen der Dramen zu finden sind.

Wie aber auch die Satire im einzelnen Falle vorgetragen sein mag, plump oder fein, jedenfalls gewährt sie uns tiefe Einblicke in das literarische Leben und Treiben der Zeit, und es verlohnt sich der Mühe, diese Erscheinung fester ins Auge zu fassen. Auf den folgenden Blättern habe ich deshalb die satirischen Anspielungen, die in den Dramen der bekanntesten und fruchtbarsten Vorläufer Shakespeare's teils von früheren Forschern teils von mir bemerkt worden sind, zusammengestellt, sowie auch die ähnlichen Äußerungen späterer Dramatiker über diese Bahnbrecher, über Marlowe, Kyd, Greene, Peele und Lyly. Ich habe mich dabei aber nicht ganz auf die satirischen Anspielungen beschränkt, sondern auch die harmlosen Erwähnungen dieser Dramatiker und der von ihnen auf die Londoner Bühnen gestellten Gestalten berücksichtigt und außerdem, um dieser Studie eine gewisse Abrundung zu geben, auch einen Blick auf die Reflexe geworfen, die die Dichtung der beiden berühmtesten nicht dramatischen Dichter der elisabethischen Zeit, Spenser's und Sidney's, im Drama geweckt hat.

I. Christopher Marlowe.

In Marlowe's Dramen spielt die persönliche literarische Satire keine Rolle. Stolz hat sich der Tragöde schon in dem Prolog seines ersten Werkes von der Gesamtheit der bisher die Volksbühne beherrschenden, derbe Späße bietenden Reimschmiede getrennt — einen einzelnen aber hat er weder in seinem *Tamburlaine* noch in einem seiner späteren Dramen angegriffen. Vielleicht mochte ihm im jugendlichen Vollgefühl seiner Dichterkraft keiner der zeitgenössischen Dramatiker als bekämpfenswerter Rivale erscheinen, vielleicht widerstrebte es seiner groß angelegten Natur überhaupt, den tragischen Strom seiner Dichtungen mit anderen Elementen zu mischen — hat er ja doch auch auf die beliebten komischen Zugaben fast gänzlich verzichtet! Er genügte mit seinem sturmvollen Dichten der Leidenschaft seiner Seele und seiner Sinne, literarische Fehden hat er auf der Bühne nicht ausgefochten.

Auch er selbst scheint während seines kurzen, im Sommer 1593 jäh beendigten Lebens einer dramatischen Kritik nur im beschränkten Maße ausgesetzt gewesen zu sein. Es gab zu seiner Zeit noch wenig berufsmäßige Dramaturgen, und für die durch sein Beispiel angeregten Genossen war er der bestaunte, kraftvolle Führer, der *famous gracer of tragedians*, wie ihn der sterbende Robert Greene nannte, an den sich ihre Kritik noch nicht heranwagte. Immerhin hat sich der erfolgreichste Rivale Marlowe's, der ihn an Popularität vielleicht noch übertraf,

Thomas Kyd, dadurch gegen den Kollegen und den Geist der wahren Poesie versündigt, daß er es unternommen hat, eine der mächtigsten Szenen des *Tamburlaine*, eine der Glanzstellen der dramatischen Dichtung überhaupt, zu persiflieren. Der sterbende Eroberer phantasiert von dem bleichen Sklaven Tod, der vor seinem Blick zitternd zurückweicht, sich aber immer näher und näher stiehlt, sobald er das Herrscherauge abwendet:

> See, where my slave, the uglie monster death,
> Shaking and quivering, pale and wan for feare,
> Stands aiming at me with his murthering dart,
> Who flies away at every glance I give,
> And, when I look away, comes stealing on! (V, 3, 4457.)

Kyd läßt mit wörtlichen Anklängen seinen Maulhelden Basilisko ähnliches verkünden betreffs des Verhaltens des ihn verfolgenden Liebesgottes:

> Why, saw'st thou not how Cupid, god of love,
> Not daring look me in the martial face,
> Came like a coward, stealing after me,
> And with his pointed dart prick'd my posteriors?
> (DH. V, p. 345.)[1]

Kyd's parodistische Absicht ist nicht zu verkennen. Nicht ganz so klar liegen die Verhältnisse bei dem unbekannten Verfasser einer 1594 gedruckten, durch Shakespeare der Vergessenheit entrissenen Komödie, *The Taming of a Shrew*. Das Stück ist sehr reich an Marlowenachahmungen, und zwar hat sich der Anonymus dabei nicht auf *Tamburlaine* beschränkt, sondern auch den *Doctor Faustus* geplündert. Schon die allerersten Worte des

[1] Cf. ESt. XVIII, 126. Inzwischen hat Boas diesen Hinweis, sowie meine Verbindung von Nash's Spott über *ifs and ands* mit dem Text der Sp. Tr. (cf. ib. p. 131) für seine Kyd-Ausgabe verwertet (cf. pp. XXIX, XXXIV, 443).

Edelmannes, der in dem Rahmenspiel den betrunkenen Slie findet, entsprechen genau dem Anfang des zweiten großen Monologs des Magiers. Man vergleiche:

> Now that the gloomie shaddow of the night,
> Longing to view Orion's drisling lookes,
> Leapes from th'antarticke world unto the skie,
> And dims the Welkin with her pitchie breath . . .[2]

mit *Faustus* sc. 3 (vol. I, p. 223).

Aus dem *Tamburlaine* hingegen stammen die edlen Pferde, die dem Slie zur Verfügung gestellt werden:

> Ile fetch you lustie steedes more swift of pace
> Then winged Pegasus in all his pride . . . (p. 496) —

vgl. *Tamb. A:* Mounted on steeds swifter than Pegasus (I, 2; vol. I, p. 20);

ferner Ferando's Schilderung eines seiner Gewänder:

> . . . . as richly wrought
> As was the massie Robe that late adornd,
> The stately legate of the Persian King . . . (p. 512) —

vgl. *Tamb. B:* And I sate down clothed with a massy robe,
That late adorned the Afric potentate (III, 2; ib. p. 151),

sowie die köstlichen Kleider, die er seiner Kate verspricht:

> Thou shalt have garments wrought of Median silke,
> Enchast with pretious Jewells fetcht from far,
> By Italian Marchants that with Russian stemes,
> Plous up huge forrowes in the Terren Maine[3] . . . (p. 513) —

vgl. *Tamb. A:* Thy garments shall be made of Median silk,

[2] Cf. *Shakespeare's Library*, Part II, vol. II, p. 492. Über weitere *Faustus*-Anklänge in *Taming* vgl. H. Logeman, *Faustus-Notes* (Gand 1898), p. 44ff., 102*f.*, wozu noch Bullen's Einleitung seiner Marlowe Ausgabe, p. LXXV, zu berücksichtigen ist. Logeman kommt zu dem Schlusse: *I cannot help thinking that the Taming of a Shrew . . . . is to be considered throughout as being a skit on Dr. Faustus, at least as being full of reminiscences of this play* (p. 47).

[3] Vgl. *Tamb.* B: *The Terrene Main, wherin Danubius falls* (I, 1, p. 113).

Enchased with precious jewels of mine own . .
(I, 2; p. 20)
And Christian merchants that with Russian stems
Plough up huge furrows in the Caspian sea
(I, 2; p. 24).[4]

Ich glaube nicht, daß wir diese und andere Entlehnungen als Parodien aufzufassen haben, drei Gründe scheinen mir dagegen zu sprechen. Erstens ist zu erwägen, daß, während solche Parodien gewöhnlich von humoristischen oder lächerlichen Nebenpersonen, meistens niedrigeren Standes, vorgetragen werden, der Anonymus die gestohlenen Verse lauter feinen Leuten in den Mund gelegt hat, dem Lord des Rahmenspiels, seinem Helden, dem Zähmer Ferando, einer Schwester der Gezähmten, Amelia, und dem Herzog von Cestus; zweitens entspricht der Ton der Entlehnungen vollständig der sonstigen aufgeblähten Redeweise seiner vornehmen Personen, wie zum Beispiel der folgenden Liebesbeteuerung des sich um Philema bewerbenden Aurelius:

. . . When I crost the bubling Canibey,
And sailde along the Cristall Helispont,
I filde my cofers of the wealthie mines,
Where I did cause Millions of labouring Moores
To undermine the cavernes of the earth,
To seeke for strange and new found pretious stones,
And dive into the sea to gather pearle,
As faire as Juno offered Priams sonne,
And you shall take your liberall choice of all . . (p. 511).

---

[4] Näheres bei Bullen, Introd., p. LXXV. Bullen bemerkt schließlich: *In my judgment the anonymous writer was sometimes engaged in imitating Marlowe and sometimes in burlesquing him* (p. LXXVI). Seine Liste der *Tamburlaine*-Imitationen ist übrigens keine erschöpfende; Aurelius begrüßt die Schwestern auch mit Worten, die der Eroberer an Zenocrate gerichtet hatte:

Endlich hat sich der Anonymus bei seinen Entlehnungen keineswegs auf besonders hochtönende, zur Parodie herausfordernde Verse beschränkt, sondern sich auch einige Motive der derbkomischen Intermezzi des *Doctor Faustus* angeeignet, wie den Anfang der ersten Szene Wagners mit dem Clown:

Wagner. *Sirrah, boy, come hither.*
Clown. *How, boy! Swoons, boy! I hope you have seen many boys with such pickadevaunts as I have* . . (sc. 4; p. 228) —

in *The Taming* lesen wir:

Boy. *Come hither, sirha boy.*
Sander. *Boy! oh disgrace to my person! souns, boy of your face, you have many boies with such pickadevantes, I am sure* . . . (p. 513f.).

Aus diesen Gründen betrachte ich die Marlowe-Anklänge in *Taming* nicht als Parodien, sondern vielmehr als sehr kecke Plagiate. Der Verfasser hat den Stil seines berühmten Musters nach besten Kräften nachgeahmt, und wenn ihm dabei der Atem ausging, hat er einige ihm besonders imponierende Stellen seines Meisters unbedenklich in sein eigenes Werk herübergenommen, ein Verfahren, welches damals nicht zu den Seltenheiten gehörte. Man denke nur an Kyd's Anleihen bei Watson[5], an die Spenser-Plagiate im *Locrine*[6], an Petowes Plünderung Sur-

---

Aur. What dames are these so bright of hew
Whose eies are brighter than the lamps of heaven,
Fairer then rocks of pearle and pretious stone ... (p. 498) —
Tamb. A. Zenocrate, the loveliest maid alive,
Fairer than rocks of pearl and precious stone ...
Whose eyes are brighter than the lamps of heaven ...
(III, 3; p. 60).

[5] Cf. Boas, p. 398.

[6] Cf. Brotanek, Anglia, Beibl. XI, 202ff.

rey's[7], an die Kühnheit, mit der Barkstead Verse aus der von ihm mehr schlecht als recht zu Ende geführten Marston'schen Tragödie *The Insatiate Countess* in seine *Mirrha* verpflanzt hat[8], und an viele ähnliche Vorkommnisse.

Die nächsten Dramatiker-Generationen, die sich um Shakespeare und Ben Jonson gruppieren, haben an Marlowe's Kunst viel auszusetzen. Sie versteifen sich darauf, in ihm nur den Verfasser seiner ungeheuerlichen ersten Tragödie zu sehen, den Schöpfer des in Taten und Worten maßlosen, den Spott oft herausfordernden *Tamburlaine*, für dessen Reden und Gebaren der die Zeit kritisch meisternde Jonson, mit völliger Nichtachtung der von diesem Werke ausströmenden Anregung, nur den herbsten, undankbaren Tadel hat: *the Tamerlancs and Tamerchams of the late age, which had nothing in them but the scenical strutting and furious vociferation to warrant them to the ignorant gapers (Discoveries: Ingeniorum discrimina).* Auch in den Anspielungen der anderen Dramatiker erscheint Tamburlaine als der Typus des bramarbasierenden Wüterichs. So läßt Marston in *Antonio and Mellida* (1601) den Höfling Feliche nach einer bombastischen Rede des Prinzen von Mailand sagen: *Rampum scrampum, mount tufty Tamburlaine! What rattling thunderclap breaks from his lips?* (Induction, vol. I, p. 11), der Wirt Boxall in William Rowley's *A Woman never Vext* (1632) ruft einem lärmenden Zecher zu: *How now! my roaring Tamberlain? take heed, the Soldan comes* (II, 1; DH. XII,

[7] Cf. meine Studien zur Geschichte des englischen Petrarchismus, Rom. Forsch. V, p. 84.

[8] Cf. Small, Harvard Studies, vol. V, dessen Schlußfolgerungen hinsichtlich der Verfasserschaft der Tragödie ich jedoch für verfehlt halte.

p. 123), und auch Dekker hatte zweifellos das Bild des zornigen Bühnentyrannen vor Augen, als er seinen mit dem Theater sehr vertrauten Tucca zu seinem Gegner Horace sagen ließ: *Dost stampe, mad Tamberlaine, dost stampe?* (Satiromastix, 1602; vol. I, p. 243).

Die Zahl der parodistischen Zitate aus dem *Tamburlaine* ist keine große. Die Dramatiker beschränken sich fast gänzlich auf Wiederholungen der Anfangsworte weniger Szenen, die sich dem Gedächtnis besonders leicht einprägten, wie bei uns zum Beispiel die schönen Tage von Aranjuez bald als geflügelte Worte von Mund zu Mund gingen. *Holla, ye pampered Jades of Asia! What, can ye draw but twenty miles a day . . .* hatte Tamberlaine am Anfang der dritten Szene des vierten Aktes den seinen Wagen ziehenden Königen zugerufen (Part II, v. 3978f.) — in Pistol's blühendem Unsinn erscheint eine Variation dieser Verse (2H4, II, 4, 178), und der betrunkene Lehrling Quicksilver tritt auf mit den Worten: *Holla, ye pampered jades of Asia!*[9] Bei Beaumont und Fletcher schimpft die Dirne Dorothy ihren Geliebten: *My pamper'd jade of Asia*[10], und der als *Hobby-horse* verkleidete Schuster Bomby wirft in einer frommen Anwandlung die Maske von sich mit den Worten: *Away, thou pamper'd jade of vanity!*[11] während bei Ford-Dekker *Folly* lamentiert: *I sweat like a pamper'd jade of Asia.*[12]

Der vierte Akt des ersten Teiles wird eröffnet von einer Rede des Sultans von Ägypten, der seinen Kriegern das

[9] In *Eastward Hoe* von Marston-Chapman-Jonson, II, 1; cf. Bullens Marston-Ausgabe, vol. III, p. 25.

[10] *The Coxcomb*, II, 2; vol. III, p. 152.

[11] *Women Pleased*, IV, 1; vol. VII, p. 63.

[12] *The Sun's Darling*, III, 2; cf. die Gifford-Dyce'sche Ford-Ausgabe, vol. III, p. 138.

Nahen des Schurken von der Volga, Tamburlaine's, verkündet und ihnen ihre sich der Gefahr verschließende, genußsüchtige Trägheit vorwirft. Er beginnt mit den Worten: *Awake, ye men of Memphis!* (v. 1367). Infolge dieser Strafpredigt wurden die „Mannen von Memphis" zu typischen Vertretern der Schlemmerei. Bei Beaumont und Fletcher schreckt der Korporal Judas seine betrunkenen Soldaten auf mit dem Ruf des Sultans: *Awake, ye men of Memphis!*[13] und Valentine schilt seinen ebenfalls betrunkenen Diener: *Thou man of Memphis!*[14]

Sehr selten wird ein Vers aus dem Innern einer Szene herausgegriffen. Ich kenne nur einen Fall, wobei es sich um einen in der betreffenden Szene Marlowe's mit starker Betonung dreimal wiederholten Vers handelt. Ford's alter Geck Mauruccio sagt:

> Thus do we march to honour's haven of bliss
> To ride in triumph through Persepolis![15]

vgl. *Tamb*, Part. I, Act II, sc. 5, vv. 750f., 755.

Außer den satirischen Anspielungen auf den Bühnenwüterich und den parodistischen Wiederholungen Marlowe'scher Verse finden wir bei den Dramatikern aber auch viele nicht spöttisch gemeinte Erwähnungen des großen Eroberers. Wir bemerken, daß gewisse Bühnenbilder den Zuschauern unvergeßlich geblieben sind: Tamerlan auf seinem von Königen gezogenen Triumphwagen (P. II, IV, 3)[16],

[13] *Bonduca*, II, 4; vol. V, p. 45. Der Ausdruck behauptete sich lang, vgl. über eine spätere Wiederholung Karl Faber "John Wilsons Dramen" (Wiesbaden 1904), p. 10, Anm. 1.

[14] *Wit without Money*, V, 2; vol. IV, p. 183.

[15] *Love's Sacrifice*, II, 1; vol. II, p. 34.

[16] Vgl. den von vier Mohren gezogenen Wagen Sylla's in Lodge's *Wounds of Civil War* (Act III; DH. VII, p. 143); den von Königen gezogenen Wagen der Fortuna in der Moralität *The Contention between*

der Großtürke Bajazeth, der dem seinen Thron besteigenden Sieger als Fußschemel dienen muß (P. I, IV, 2).[17] Auch die rote Fahne Tamburlaine's, die den belagerten Städten ankündigte, daß der Zorn des Eroberers Blut fordere (P. I, IV, 1, v. 1420ff.), hinterließ einen tiefen Eindruck.[18] Wird Tamburlaine nur in seiner historischen Eigenschaft als großer Eroberer erwähnt[19], so braucht die Anregung

Liberality and Prodigality (I, 6; DH. VIII, p. 341). Marlowe selbst kann diesen szenischen Knalleffekt einer Pantomime vor Gascoigne's *Jocasta* verdanken. — Auch der Clown Swash in Day's und Chettle's *Blind Beggar of Bednall-Green* wird an diesen Aufzug Tamerlan's gedacht haben bei den Worten: *I'll murther your Tamberlayn and his Coatch-horses* (Act IV, z. 1660f. der Bang'schen Ausgabe, Materialien I).

[17] Vgl. Heywood, *The Golden Age*, vol. III, p. 47, in Tytan's Rede; Massinger, *The Maid of Honour*, II, 2 (Sylli); Habington, *The Queen of Arragon*, V, 1, DH. XIII, p. 396 (Ossuna). Ausführlicher erzählt Dekker's Fortuna Bajazeth's Unglück im Anschluß an Marlowe's Drama, cf. *Old Fortunatus*, v. 195ff. Auch Massinger's Berecinthius in *Believe as you List* wünscht sich für den Augenblick seines Triumphes seine Feinde als Gespann und Fußschemel, vgl. QST., II, p. 164.

[18] So sagt Dekker's Tucca: *What, dost summon a parlie, my little Drumsticke? 'tis too late; thou seest my red flag is hung out, Ile fil thy guts with thine owne carrion carcas (Satiromastix*, vol. I, p. 233). Auch Shakespeare's Menenius spricht von *the bloody flag* (*Coriol.* II, 1; cf. Archiv CXIII, 50 f.).

[19] Cf. Greene, *George-a-Greene*, Act I, p. 253 (Kendal), *Alphonsus*, Act IV, p. 242 (Amurack); *Selimus*, pp. 259 (Baiazet), 282 (Tonombeius), 286 *great Tamberlaine the Scythia theefe* (Selimus); Peele, *Battle of Alcazar*, Act I, 2, p. 424 (Muly Mahamet). Die meisten Erwähnungen sind scherzhafter Art: Jonson, *Ev. Man in his H.* III, 2 (Lorenzo Jun.; fehlt in der Folio!); Dekker, *The Shoemakers' Holiday*, Act V, sc. 4 (Sim Eyre); Marston, *Histriomastix*, Act V (die Soldaten); Cook, *Greene's Tu quoque*, DH. XI, p. 226 (Will Rash), ib. p. 186 (Sir Lionel Rash); Middleton, *Blurt*, I, 1; vol. I, p. 8 (Violetta); Randolph, *Hey for Honesty*, III, 2, p. 436 (Higgen, Penia), ib. III, 3, p. 437f. (Carion). Den Erfolg der Marlowe'schen Tragödie bestätigt uns der Prolog von *The Troublesome Reign of King John* (1591) in seiner Apostrophe an das Publikum:

nicht von Marlowe's Tragödie auszugehen, doch werden die Dramatiker wohl auch in diesen Fällen an die ihnen vertraute Bühnengestalt gedacht haben.

Die übrigen Dramen Marlowe's sind von der Satire der Dramatiker nahezu verschont geblieben. Am häufigsten werden wir von ihnen noch an *Doctor Faustus* erinnert: der große Magier selbst und sein höllischer Diener Mephistopheles werden oft genannt[20] — intimere An-

---

You that with friendly grace of smoothed brow
Have entertained the Scythian Tamburlaine . . .

Eine deutliche Anspielung auf Marlowe's Drama lesen wir auch noch in Davenant's dramatischem Potpourri *The Playhouse to be let* (gedr. 1673), wo der Schauspieler zum Dichter sagt:

There is an old tradition
That in the times of mighty Tamberlane,
Of conjuring Faustus, and the Beauchamps bold,
You poets us'd to have the second day
(Act I; vol. IV, p. 31). —

Mit der Geschichte des inneren Einflusses des Tamburlaine hat sich E. Hübner (Halle 1901) beschäftigt, vgl. Shakesp.-Jahrb. XL, p. 256 f.

[20] Cf. Shakespeare, *Wives*, IV, 5, 70; Ben Jonson, *The Alchemist*, IV, 4 (Surly), *A Tale of a Tub*, IV, 5, vol. VI, p. 203 (Puppy); Glapthorne, *Wit in a Constable*, I, 1, vol. II, p. 173 (Thorowgood); Randolph, *Aristippus*, p. 11 (Wildman), *Hey for Honesty*, IV, 1, p. 458 f. (Nevergood); Davenant (s. o. Anm. 19) für *Faustus*, — für *Mephistopheles* Shakespeare, *Wives*, I, 1, 132; bei Jonson, *Case is Altered*, II, 4, vol. VI, p. 342 sagt der Schuster Juniper: *Avoid Mephostophilus;* Dekker, *The Shoemakers' Holiday*, V, 4, z. 53 (Sim Eyre), *Satiromastix*, vol. I, p. 200 (Tucca); Beaumont und Fletcher, *A Wife for a Month*, V, 2, vol. IX, p. 374 (Tony); Massinger, *The Picture*, V, 3, vol. III, p. 229 (Sophia); Middleton, *Blurt*, II, 1, vol. I, p. 31 (Hippolito); Randolph, *Aristippus*, p. 11 (Wildman), *The Muses' Looking-Glass*, I, 3, p. 184 (Roscius), *Hey for Honesty*, IV, 1, p. 458 f. (Nevergood); Shirley, *The Young Admiral*, IV, 1, vol. III, p. 145 (Flavia). Der Name des dienenden Teufels ist zur landläufigen Bezeichnung eines Dieners herabgesunken.

spielungen auf die Tragödie ergeben sich uns dabei aber nicht, obwohl Marlowe gewiß auch in diesem Falle, wie bei dem Eroberer, viel dazu beigetragen haben wird, diese Gestalten den Engländern vertraut zu machen. Eine Parodie einer Faust-Stelle ist bis jetzt nur in Thomas Randolph's akademischem Scherz *The Conceited Peddler* bemerkt worden. Der Hausierer holt aus seinem Sack eine weibliche Alabasterstatue heraus, die er mit überschwänglichen Worten preist:

> Come from thy palace, beauteous Queen of Greece:
> Sweet Helen of the world. Rise like the morn,
> Clad in the smock of night, that all the stars
> May lose their eyes . . . . (p. 47).

Es ist möglich, daß der junge Dichter Bruchstücke aus dem Dithyrambus im Gedächtnis hatte, mit dem Marlowe's Faustus das Erscheinen der Helena begrüßt:

> *Sweete Helen . . . .*
> *O thou art fairer then the evening aire,*
> *Clad in the beauty of a thousand starres*
> (Sc. XIII, v. 1365ff.).[21]

Außerdem hat man[22] den Schlußvers der 1611 gedruckten Komödie *May-Day*, eines Werkes des George Chapman, lautend:

> Let all hands strike . . .
> And with round echoes make the welkin roar (p. 306b)

in Verbindung gebracht mit einem allerdings auffälligen, übertriebenen Vers des opfernden Iarbas in der Marlowe-Nash'schen *Dido*-Tragödie:

> Hear, hear, O, hear Iarbas' plaining prayers,
> Whose hideous echoes make the welkin howl
> (IV, 2; vol. II, p. 350).

---

[21] Ward, III, p. 133, spricht wohl mit Recht von *a quasi-parody on a famous passage in M.'s Doctor Faustus.*

[22] Cf. Ward, II, p. 440.

Da sich in derselben Komödie eine Parodie Marston-schen Bombastes findet, darf man auch für diesen Schluß-vers eine spöttische Absicht Chapman's vermuten.

Häufig haben sich die Dramatiker mit Marlowe's be-rühmtester nichtdramatischer Leistung beschäftigt, mit seiner von Chapman beendigten Version der Dichtung des Musaeus von Hero und Leander. Ben Jonson läßt in seinem Lustspiel *Bartholomew Fair* ein Puppenspiel aufführen, betitelt *The ancient modern history of Hero and Leander, otherwise called the Touchstone of true Love,* eine derbe Travestie der schönen alten Liebesgeschichte, in der Leander als ein Londoner Bürgerssohn, *a dyer's son about Puddle-wharf,* und Hero als eine Dirne erscheint (Act V, sc. 3; vol. IV, p. 479ff.). Auf eine Verspottung der Marlowe'schen Dichtung hatte es Jonson dabei jedoch keineswegs abgesehen, im Gegenteil, er hat gleich am An-fang seine Posse ausdrücklich von der Dichtung geschie-den, indem er Cokes, einen der Zuschauer, den Puppen-spieler Leatherhead fragen läßt: *But do you play it accord-ing to the printed book? I have read that.*

Leath. *By no means, sir.*
Cok. *No! how then?*
Leath. *A better way, sir; that is too learned and poetical for our audience: what do they know what "Hellespont" is, "guilty of true love's blood"? or what "Abydos" is? or "the other, Sestos hight"?*[23] (p. 484.)

Seine Burleske des Stoffes enthält denn auch keine Pa-rodien des Wortlauts der Dichtung, die Diktion bleibt stil-gemäß auf dem niedrigsten Stand der Londoner Umgangs-sprache.

[23] Marlowe's Gedicht beginnt: *On Hellespont, guilty of true love's blood . . . . two cities stood . . . . The one Abydos, th'other Sestos hight.*

Einige Anspielungen anderer Dramatiker haben insofern einen satirischen Klang, als sie sich auf die sehr unverhüllte Sinnlichkeit der Dichtung beziehen. Middletons eifersüchtiger Harebrain will seiner jungen Frau alle schlechte Lektüre aus dem Weg räumen: *I have conveyed away all her wanton pamphlets, as Hero and Leander, Venus and Adonis; o, two luscious marrow-bone pies for a young married wife!*[24] und Brome läßt den in seinem sehr ungestümen Liebeswerben unterbrochenen Wat zornig ausrufen: *Had not this horne-head come, we had writ lines together should have but down Hero and Leander.*[25] Im übrigen beweisen die Zitate aus der Marlowe'schen Übersetzung bei Jonson[26] und John Cooke[27] nur die dauernde Beliebtheit der an die Leidenschaft der Jugend appellierenden Dichtung. Zu einem geflügelten Wort ist

---

[24] *A Mad World, my Masters*, I, 2; vol. III, p. 264.

[25] *A Mad Couple well Match'd*, I; vol. I, p. 11.

[26] *Every Man in his Humour:* Der sich fortwährend mit fremden Federn schmückende Dichterling Mathew zitiert acht Verse aus *The First Sestiad* der Marlowe'schen Übersetzung, vgl. Act IV, sc. 1 (in der Folio des Jahres 1616; in der Quarto von 1601 findet sich die Stelle Act III, sc. 4, vgl. Grabaus Neudruck, Shakespeare-Jahrb., XXXVIII, p. 45). Kleine Abweichungen im Wortlaut lassen vermuten, daß Jonson Marlowe's Verse aus dem Gedächtnis niederschrieb.

[27] *Greene's Tu Quoque; or, The Cittie Gallant:* Staines bemüht sich vergeblich, Joyce zum Sprechen zu bringen:

> I must plunge into a passion:
> Now for a piece of Hero and Leander;
> 'Twere excellent, and (praise to my Memory)
> It has reach'd half a dozen lines for the purpose:
> Well, she shall have them —

Er zitiert zehn Zeilen: *One is no number* bis *as wine and water doth*, aus *The First Sestiad* v. 255—264 des erotischen Epos (vgl. Dodsley-Hazlitt, vol. XI, p. 250f.).

der Vers geworden, den auch Shakespeare seiner Phebe in den Mund gelegt hat: *Who ever loved that loved not at first sight?*[28]

Eine ironische Charakterisierung der namentlich im *Tamburlaine* oft so bombastischen Ausdrucksweise Marlowe's ist wohl mit Recht in einigen der Reden erkannt worden, welche in dem zweiten Teil von *The Return from Parnassus* einer Gestalt zugeteilt sind, die uns schon durch ihren Etikettennamen an den feurigen Jüngling erinnern kann, dem *Furor Poeticus.*[29] Daß aber die jungen Akademiker, die uns die merkwürdige, rätselreiche Trilogie der *Parnassus*-Spiele geschenkt haben, gleichwohl für Marlowe's Größe Verständnis hatten, zeigen uns die Verse, die Iudicio's Urteil über den unglücklichen Dichter zusammenfassen:

> Marlowe was happy in his buskind muse,
> Alas unhappy in his life and end.
> Pitty it is that wit so ill should dwell,
> Wit lent from heaven, but vices sent from hell (I, 2 v. 290ff.).

---

[28] *As you like it*, III, 5, 82, vgl. First Sest., v. 176. In Chapman's *Blind Beggar of Alexandria* ruft der plötzlich in Elimine verliebte König Bebritius aus: *None ever loved, but at first sight they loved* (p. 20b); in Heywood's *Captives* wird der Marlowe'sche Vers wortgetreu von einem Diener zitiert (s. Bullen's Collection, IV, p. 142).

[29] Cf. Sarrazin, Kyd und sein Kreis, p. 78f. Fleay, B.Ch., II, 352, dachte an Marston, und man muß ihm allerdings zugeben, daß ein so schmutziger Schwulst, wie ihn Furor IV, 2, v. 1562ff. vorträgt: *The great proiector of the Thunderbolts, He that is wont to pisse whole cloudes of raine, Into the earth vast gaping urinall . . .*, viel mehr im Stile Marston's ist als Marlowe's. Auch Small (Stage-Quarrel, p. 133) spricht von einer deutlichen Parodie der Marston'schen Ausdrucksweise. Wahrscheinlich haben sich die Akademiker bei dem Entwurf der Gestalt des Furor an keine bestimmte Persönlichkeit gebunden, seine Ergüsse sollten vielmehr die Auswüchse der älteren Dichtersprache im allgemeinen ironisieren.

II. Thomas Kyd.

Von der erwähnten *Tamburlaine*-Parodie (vgl. oben p. 7) abgesehen, ist mir in Kyd's Dramen keine ironische Anspielung auf ein Erzeugnis der zeitgenössischen Literatur aufgefallen. Um so zahlreicher sind die persiflierenden Stellen der folgenden Bühnendichtung, die uns die unverwüstliche Lebenskraft des bedeutendsten, in der Tat epochemachenden Werkes Kyd's, seiner *Spanish Tragedy*, beweisen. Durch ihre höchst auffälligen Geschmacklosigkeiten nicht minder als durch die tragische Wucht der Ereignisse hat dieses blutige Rachedrama die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen und der nächstfolgenden Generationen immer wieder auf sich gezogen, wie es ja auch heute noch jedem die historische Stellung des Dichters berücksichtigenden Leser den Eindruck des Außergewöhnlichen hinterlassen wird.

Schon die ersten Worte des Geistes des Don Andrea, dem die Rachegöttin den Untergang seines Todfeindes zeigen will, sind in den Zitatenschatz der Dramatiker übergegangen:

> When this eternal substance of my soul
> Did live imprison'd in my wanton flesh . . . .
> I was a courtier in the Spanish court:
> My name was Don Andrea . . . . (I, 1, 1ff.).

Parodistische Wiederholungen dieser Verse finden wir mit verschiedenen Variationen in den Reden des Lehrlings

Quicksilver[30], des Kellners Clem[31], des Clown Trincalo[32], des Bonamico[33] und eines schauspielernden Schneiders.[34]

Im weiteren Verlauf seiner Rede berichtet der Geist des Don Andrea von seiner Aufnahme in der Unterwelt. Die Richter des Hades können nicht darüber einig werden, ob er zu den Schatten der Liebenden oder der Krieger zu senden sei; Minos beantragt deshalb, die Entscheidung Pluto zu überlassen: *To this effect my passport straight was drawn* (I, 1, 54). Proserpina bestimmt, daß er von der Rachegöttin auf die Oberwelt zurückgeführt werde, um sich dort an dem Untergang seines Feindes weiden zu können. Ähnlich erzählt der Schelm Robin Goodfellow in der anonymen Komödie *Wily Beguiled* (gedr. 1606), daß der Geist seiner Mutter wieder aus der Hölle auf die Erde zurückgesandt worden sei, weil sie den anderen Geistern die Hölle zu heiß machte (DH. vol. IX, p. 308). Diese Begründung erinnert allerdings stark an die Argumente, mit denen Lucifer in John Heywood's Schwank *The Four P's* seine Bereitwilligkeit, die Freundin des Ablaßkrämers wieder zu entlassen, motiviert; daß aber der

---

[30] Marston etc., *Eastward Hoe*, II, vol. III, p. 28.

[31] Heywood, *Fair Maid of the West*, vol. II, p. 324: *Now may I speake With the old ghost in Jeronimo* etc.

[32] Tomkins, *Albumazar*, IV, 6; DH. XI, p. 387:

> *When this transformed substance of my carcase*
> *Did live imprison'd in a wanton hogshead* etc.

[33] Shirley, *Bird in a Cage*, III, 3; vol. II, p. 418.

[34] Thomas Rawlins, *The Rebellion* (1640), V; DH. XIV, p. 81ff. Eine sehr freie Nachahmung dieser Rede des Geistes trägt auch der mit einem Pfeil im Kopf auftretende Londoner Lehrling Ralph vor in Beaumont und Fletcher's *Knight of the Burning Pestle*, V, 3; vol. II, p. 227.

Anonymus doch auch die Erzählung des Andrea im Gedächtnis hatte, wird recht wahrscheinlich durch die Verse:

> Entreating that a passport might be drawn
> For her to wander . . . On earth again . . .
> To this intent her passport straight was drawn
> And in a whirlwind forth of hell she came.

Auf das schreckliche Aussehen des Geistes des Andrea ist in der späten, Thomas Randolph nur zum Teil mit Recht zugeschriebenen Plutos-Paraphrase *Hey for Honesty* angespielt. Blepsidemus sagt von Penia, der Armut: *By Jeronymo, her looks are as terrible as Don Andraea or the Ghost in Hamlet* (II, 4; p. 414).

Weitere von den Dramatikern mehr oder minder häufig zitierte Verse der *Spanish Tragedy* sind:

> So hares may pull dead lions by the beard (I, 1, 172) —

vgl. Shakespeare, *King John*, II, 1, 137f. (Bastard); *Return from Parnassus*, 1st Part, V, 1, 1477f. (Gullio); Randolph, *Jealous Lovers*, IV, 3; p. 139 (Hyperbolus). Wie Shakespeare's Bastard andeutet, enthält dieser Vers eine sprichwörtliche Wendung[35], aber Kyd's Fassung scheint jedenfalls sehr verbreitet gewesen zu sein. Thomas Nash, der in einer seiner Streitschriften gegen Harvey, in *Strange News*, den Vers auf seinen den toten Greene befehdenden Gegner anwandte, bemerkt ausdrücklich: *I borrowed this sentence out of a play.*[36]

Das komische Gleichnis, mit dem Lorenzo seinen über die Sprödigkeit Bellimperias klagenden Freund Balthazar vertröstet:

---

[35] Hazlitt verweist in einer Anmerkung zu der Randolph-Stelle auf seine *Proverbs* (1869), p. 153.

[36] Cf. Fleay, Chron., II, 135; Works of Nash ed. Grosart (Huth Library), vol. II, p. 198.

In time the savage bull sustains the yoke[37] (II, 1, 3)

ist besonders dadurch berühmt geworden, daß Benedick's Freunde ihm das Los des *savage bull* prophezeien.[38] An Lorenzo's weiteren Trost

In time small wedges cleave the hardest oak (ib. v. 5)

werden wir bei Beaumont und Fletcher erinnert, wo der von seinem Gebieter Loveless geneckte Haushofmeister Savil auf dessen Frage: *You may be brought in time to love a wench too?* erwidert: *In time the sturdy oak, sir*[39], und bei Shirley durch Pisauros Worte:

I would excuse
Her modesty; but she may be converted:
"*In time the sturdy oak*", we know and so forth.[40]

Aber Kyd selbst hatte diesen Vers dem Dichter Thomas Watson gestohlen, und der Wortlaut des fragmentarischen Zitats der Dramatiker steht dem Original näher als dem Plagiat: Watson hatte auch von *the sturdiest oak* gesprochen, wofür Kyd *the hardest oak* einsetzte.[41]

---

[37] Über Kyd's Quelle für die aus Lorenzo's und Balthazar's Gespräch oben zitierten Worte cf. Boas, p. 398.

[38] *Much Ado*, I, 1, 263; V, 1, 183 und 4, 43.

[39] Cf. *The Scornful Lady*, II, 2; vol. III, p. 35.

[40] Cf. *The Opportunity* (lic. 1634), I, 1; vol. III, p. 376.

[41] Dyce hat in einer Anmerkung zu der Stelle bei Beaumont und Fletcher auch noch auf eine Ballade verwiesen, in der jedoch das charakteristische *In time* fehlt. Die ersten Verse dieser alten, bald nach 1576 gedichteten Ballade: *A Warning to London by the Fall of Antwerp* lauten:

The sturdy oke at length
When forse doth fail, though nere so tall,
Resigneth up his strength
By boistrous blasts unto the fall . . .

(cf. Percy Soc., vol. I, p. 89).

Auch die Entgegnung Balthazar's:

> No, she is wilder, and more hard withal,
> Than beast, or bird, or tree, or stony wall etc. (ib. v. 9ff.)

mit der sich anschließenden euphuistischen Abwägung seiner Aussichten wurde sehr humoristisch parodiert von Field in einer Szene des von Lucida verschmähten und von seiner Umgebung gefoppten Sir Abraham Ninny.[42]

Horatio's Beteuerung

> Nay, then my arms are large and strong withal:
> Thus elms by vines are compass'd, till they fall (II, 4, 44f.)

hat sich der Dummkopf Gullio angeeignet, *Return from Parnassus*, 1st Part, III, I, 1025f.

Häufig wird von den Dramatikern ein an und für sich unauffälliger Vers zitiert und variiert aus der Rede, mit der der Herzog von Castile seine Tochter Bellimperia zu trösten sucht:

> It is not now as when Andrea liv'd (III, 15, 72).

Heywood's Clem parodiert ihn zweimal[43], in Fletcher's *The Woman's Prize* führt ihn eine der Bürgerinnen[44] an, Shirley läßt ihn von einem Lakeien zitieren[45] und sein Frederick verspottet den durchnäßten Littleworth mit den Worten:

> It is not now as when your worship walked
> By all the taverns, Jack, dry as a bone.[46]

Alle Gestalten der Tragödie wurden jedoch an tragischer Kraft und dauernder Berühmtheit übertroffen von

[42] *A Woman is a Weathercock*, I; DH. XI, p. 28f.
[43] *Fair Maid of the West*, vol. II, pp. 324, 393.
[44] II, 6; vol. VII, p. 150.
[45] *Constant Maid*, I, 1; vol. IV, p. 451.
[46] *Lady of Pleasure*, V, 1; vol. IV, p. 88.

Hieronimo, dem Vater, der den Mord seines Sohnes zu rächen hat. Sein Name begegnet uns in den Formen Hieronimo und Jeronimo im späteren Drama sehr häufig[47], verschiedene der von Kyd dem vor Schmerz halb wahnsinnigen Rächer in den Mund gelegten absonderlichen Äußerungen sind bis zum Überdruß wiederholt worden — man wundert sich nur, daß sich doch immer wieder Leute gefunden haben müssen, die über solche alte Bühnenscherze lachen konnten und dadurch die Dramatiker zu den Wiederholungen veranlaßten. Die Stunde aber, in der Kyd's Hieronimo, von dem Schrei der Bellimperia geweckt, schlafbetäubt auf die Bühne trat und zum erstenmal seinen großen Monolog sprach:

> What outcries pluck me from my naked bed,
> And chill my throbbing heart with trembling fear . . . .
> (II, 5, 1ff.)

war eine sehr bedeutungsvolle für die Entwicklung des englischen Dramas, sie hat den Dichtern viele tragische

[47] Wie mancher andere berühmte Name der Sage und der Dichtung ist auch der Name *Jeronimo* bis zur Bezeichnung eines Schelmen oder Raufboldes herabgesunken. In Randolph's *Hey for Honesty* sagt Anus, die verliebte Alte, zu Neanias: *I think, you are mad; would any but an Orlando or Jeronymo have used a poor woman so?* (IV, 3; p. 469). In Verbindung mit einer besonders häufig parodierten Äußerung des Rächers erscheint der Name als *Go-by-Jeronimo* (vgl. p. 30, Anm. 55) in Fabricio's Liste von Schimpfwörtern in Fletcher's *The Captain*, III, 5; vol. III, p. 283. Zum Repertoire des als Schauspieler sich auszeichnenden Ralph mußte natürlich auch diese Glanzrolle gehören: *He should have played Jeronimo with a shoemaker for a wager*, sagt sein Lehrherr (*Knight of the Burning Pestle*, Induction, vol. II, p. 135). Zu der Bemerkung Condells: *Why not Malevole in folio with us, as Jeronimo in decimo-sexto with them* in Marston's *Malcontent* (Ind., vol. I, p. 203), vgl. Fleay, Chron. II, 78. — Selten werden andere Gestalten der *Sp. Tr.* erwähnt. Der theaterkundige Tucca Dekker's fragt die Witwe Miniver: *How dost thou, my smug Belimperia?* (*Satiromastix*, vol. I, p. 218).

Möglichkeiten erschlossen. Die Annahme, daß auch der junge Shakespeare ein Zeuge dieses ersten Auftretens des Kyd'schen Hieronimo war, ist keine kühne — wie viele Saiten seiner Seele mögen von dem Schrei der Bellimperia und dem Entsetzen, dem Schmerzensausbruch des unglücklichen Vaters in Schwingungen versetzt worden sein! Er selbst ist in seinen Dramen — von einer Anspielung Sly's auf Jeronimo's kaltes Bett abgesehen (*Taming*, Ind., I, 9) — an dieser großen Szene respektsvoll vorübergegangen, andere Dramatiker haben gerade aus ihr gern geschöpft. Doch sind keineswegs alle Zitate parodistisch gemeint. Wenn Burbage im *Return from Parnassus, 2nd Part*, IV, 3, 1846, den Studioso, der Schauspieler werden will, diesen Monolog des Hieronimo als Probe vortragen läßt, so wird — trotz der unrichtigen Angabe der ersten Zeile im Text — der Verdacht, es könnte sich um eine travestierende Wiedergabe der berühmten Stelle handeln, schon dadurch völlig entkräftet, daß Philomusus unmittelbar nachher den Eingangsmonolog von Shakespeare's *Richard III.* deklamieren muß. Kyd und Shakespeare erscheinen auch hier vereint als die beiden populärsten Dramatiker der Zeit.

Die nervenerschütternde Wirkung der Hieronimo-Szenen, wenn sie von einem guten Schauspieler gegeben wurden, finden wir noch bezeugt in einem viel späteren, erst 1633 gedruckten Drama, in *The Heir* des Thomas May. Sein Polymetes sagt, er müsse sich nun verstellen und weinen, wie ein Vater um seinen einzigen Sohn weine:

> Is not that hard to do, ha! Roscio?
> Roscio. O, no, my lord,
> Not for your skill; has not your lordship seen
> A player personate Hieronimo?

Polym. By th'mass, 'tis true, I have seen the knave paint grief
In such a lively colour, that for false
And acted passion he has drawn true tears
From the spectators. Ladies in the boxes
Kept time with sighs and tears to his sad accents,
As he had truly been the man he seem'd (I; DH. vol. XI, p. 514).

Als Gegenstück kann uns eine andere Szene dienen, in der angedeutet ist, wie die zu Übertreibungen reizende Rolle des Hieronimo von Handlangern der dramatischen Kunst oft entstellt wurde. In dem groben, effekthaschenden Drama des Thomas Rawlins, *The Rebellion* (1640), beratschlagen die Schneider, welches Stück sie vor dem König aufführen sollten. Sie entscheiden sich für die *Sp. Tr.*, und einer von ihnen, der gern alle Hauptrollen spielen möchte, nimmt besonders die Rolle des Rächers für sich in Anspruch:

Mark if I do not gape wider than the widest
Mouth'd fowler of them all, hang me!
"Wo calls Jeronimo from his naked bed? ha-ugh?"
Now for the passionate part —
"Allas! it is my son Horatio" (Act V; DH. vol. XIV, p. 81f.).

Die ausführlichste Parodie dieser die Entdeckung des Mordes darstellenden Szene hat sich Lodowick Barry gestattet in seinem Lustspiel *Ram Alley* (1610). Wir bekommen bei ihm zu sehen, wie sich Boutcher vor Verzweiflung aufhängt, weil sich die Witwe Taffata mit einem anderen vermählt hat. Die ihn liebende, als sein Page verkleidete Constantia ruft aus:

Ay me accurs'd! help, help, murther! murther!
Curs'd be the day and hour that gave me breath!
Murther, murther! if any gentleman
Can hear my plaints, come forth and assist me.

William Small-shanks, der Gatte der Witwe, kommt:

What outcries call me from my naked bed?
Who calls Jeronimo? speak, here I am.

Constantia. Good sir, leave your struggling and acting,
And help me to save the life of a distressed man;
O, help, if you be gentlemen!

W. Small. *What's here?*
A man hang'd up, and all the murtherers gone,
And at my door, to lay the guilt on me?
This place was made to pleasure citizens' wives,
And not to hang up honest gentlemen.

Widow Taffata. Where be these lazy knaves? some raise the house.
What meant the cry of murther? where's my love?

W. Small. *Come, Isabella, help me to lament,*
For sighs are stopp'd, and all my tears are spent.
These clothes I oft have seen, ay me, my friend!
Pursue the murtherers, raise all the street.

Constantia. It shall not need; he stirs; give him breath.

W. Small. *Is there yet life? Horatio, my dear boy:*
Horatio, Horatio, what hast thou misdone,
To lose thy life, when life was new-begun?

Boutcher. 'S heart! a man had as good be hang'd outright,
As to endure this clapping . . . . (V; DH. X, p. 370f.).

Im übrigen haben sich die Dramatiker mit einzelnen Versen der Szene begnügt. Solche Zitate und Anspielungen bemerken wir bei Marston[48], Fletcher[49], Randolph[50], Shirley[51], Dekker[52] und Marmion.[53]

---

[48] *Eastward Hoe* (I, vol. III, p. 12), der Lehrling Quicksilver singt: *Ta, lirra, lirra, ro!* "*Who calls Jeronimo? Speak, here I am.*"

[49] *The Chances* (V, 3; vol. VII, p. 298): *Who calls Jeronimo from his naked bed* (Don John).

[50] *The Conceited Peddler* (p. 37) — der Hausierer spricht: *I have been long in travail; but, if your laughter give my embryon jests but safe deliverance, I dare maintain it in the throat of Europe, Jeronymo rising from his naked bed was not so good a midwife.*

Von den späteren Äußerungen Hieronimo's wurden oft ironisiert das seinen zweiten Monolog eröffnende Antithesenspiel:

O eyes! no eyes, but fountains fraught with tears;
O life! no life, but lively form of death;
O world! no world, but mass of public wrongs ... (III, 2, 1ff.)[54],

ferner besonders häufig die Worte, mit denen er von dem

[51] *The Constant Maid* (I, 1; vol. IV, p. 451) — die von Hartwell entlassenen Diener klagen: *This place was made for pleasure, not for death... Oh cruel butcher, whosoe'er thou wert...*; ib. (V, 3; p. 521) — der Tölpel Startup sagt: "*Those garments which you wear, I have oft seen,*" *Sweet sir,* wozu der Diener Close bemerkt: *Well said, Jeronimo.*

[52] *Satiromastix* (vol. I, p. 202): *When thou ranst mad for the death of Horatio, thou borrowedst a gowne of Roscius the Stager,* sagt Tucca.

[53] *Holland's Leaguer* (1632; IV, 3; p. 72) — Trimalchio: *Murder, murder, Mr. Constable! murder!* Agurtes: *Who's that? Jeronimo's son's ghost in the garden?*

[54] Cf. *Return from Parnassus,* 2nd Part, I, 2, 153: *Come, I thinke we shall have you put finger in the eye, and cry, "O friends, no friends* (Ingenioso) — die Parodie ist hier keine direkte, Ingenioso scheint einen Vers Nash's im Gedächtnis gehabt zu haben, vgl. Lühr, Die drei Cambridger Spiele vom Parnaß, p. 34; Chapman, *May-Day,* I, 1; p. 275b — der verliebte alte Lorenzo sagt:

O hair, no hair, but beams stol'n from the sun;

Tomkins, *Albumazar,* II, 1; DH. XI, p. 331, im Munde des Clown Trincalo:

O lips, no lips, but leaves besmear'd with mildew!
O dew, no dew, but drops of honey-combs!
O combs! no combs, but fountains full of tears!
O tears, no tears . . . .,

in welchen Versen uns die Wiederholung des letzten Wortes im nächsten Vers außerdem an Balthazar's längeres Kunststück ähnlicher Art erinnert (Act II, 1, 121ff.); Cooke, *Greene's Tu Quoque* (DH. XI, p. 248): *And make me cry, O eyes, no eyes, but two celestial stars* (Will Rash); Middleton etc., *The Old Law,* V, 1; vol. IV, p. 574 (der Possenreißer Gnotho, cf. QST., II, p. 171, Anm. 2); Shirley, *Changes,*

über die Störung zornigen König zurückweicht: *Hieronimo, beware! go by, go by!* (III, 12, 30)[55], und die spanische Phrase, eine an sich selbst gerichtete Mahnung zur Vorsicht den Mördern seines Sohnes gegenüber: *Pocas palabras!* (III, 15, 79).[56]

Eine vereinzelte Anspielung beweist uns, wie das Gedächtnis des Dramatikers Nathaniel Field, der zugleich ein trefflicher Schauspieler war, mit Erinnerungen aus der populären Tragödie gefüllt war. In seinem Schauspiel *A Woman is a Weathercock* (gedr. 1612) sieht Nevill in den Händen seines Freundes Scudamore einen Brief — sofort sagt er:

---

or Love in a Maze (IV, 3; vol. II, p. 342) — der Tölpel Sir Gervase Simple zitiert: *Oh eyes, no eyes, but mountains fraught with tears!* Chrysolina: *He's turn'd Jeronymo.* Simple: *Go by, Jeronymo, go by, go by* (He passeth by them with disdain).

[55] Shakespeare, *Taming*, Ind. I, 9 (Sly); Chapman, *Gentleman Usher*, V, 1, p. 105[a]: *Foxes, go by* (Bassiolo); Dekker, *Shoemakers' Holiday* (vol. I, p. 18) — Sibil, die Zofe spricht: *If I were as you, Ide cry, go by Jeronimo, go by . . .*, mit der Variante *Forrester, go by* (ib. p. 24); *Satiromastix* (vol. I, p. 202): *Goe by, Jeronimo, goe by* (Tucca); *Westward Ho* (vol. II, p. 307) sagt die Kupplerin Birdlime: *[A woman is] like a play. If new, very good company, very good company; but if stale, like old Jeronimo, go by, go by;* Middleton, *Blurt* (IV, 2; vol. I, p. 72) — Simperina, die Zofe der Buhlerin Imperia, ruft dem gefoppten Signior Curvetto zu: *Go from my window, go, go . . . away; go by, old Jeronimo;* Fletcher, *Captain*, III, 5, s. oben p. 25, Anm. 47; Massinger, *Maid of Honour*, V, I; vol. III, p. 91 (Sylli); Rawlins, *Rebellion* (V, DH. XIV, 81ff.), sagt der eine Schneider: *Pass by, Jeronimo;* Shirley, *Changes*, s. oben, Anm. 54.

[56] Shakespeare, *Taming* (Ind. I, 5): *paucas pallabris* (Sly); *Much Ado* (III, 5, 18): *palabras* (Dogberry); *Dekker, Roaring Girl* (vol. III, p. 221) sagt ein Dieb: *pacus palabros;* Heywood, *Wise Woman of Hogsdon*, vol. V, p. 308 (Boyster); Shirley, *The Wedding*, III, 2; vol. I, p. 408 (der sich sprachkundig stellende Dummkopf Lodam).

What's this? a letter? Sure it is not so —
A letter written to Hieronimo (I, 1; DH. XI, p. 12) —

eine Parodie der Worte Hieronimo's beim Finden des die Mörder seines Sohnes verratenden Briefes der Bellimperia (III, 2, 24f.).

Nicht parodistischer Art ist eine Anspielung auf eine Nebenepisode der *Sp. Tr.* in Robert Daborne's Piratendrama *A Christian Turn'd Turk* (1612). Der Jude Rabshake sagt zu seinem mordlustigen Gebieter, dem Juden Benwash, der ihn bestimmen will, sich binden zu lassen, mit sehr berechtigtem Mißtrauen: *You would be rid of me, I conceive you, sir, though I am no polititian: I have seene the play of Pedringano, sir, of Pedringano, sir* —, und nachdem er in allerdings unbegreiflicher Verblendung doch in die Falle gegangen ist, ruft Benwash, bevor er den unbequemen Mitwisser seines Verbrechens tötet, höhnisch aus: *Have I caught you? are you in the noose? you have seene the play of Pedringano, sir, Ile play with you* (Anglia, XX, p. 249f.). Die Juden hatten demnach auch in Tunis Gelegenheit, auf der Bühne zu sehen, in welcher Weise sich der hinterlistige Lorenzo seines gefährlichen Werkzeuges Pedringano entledigte (*Sp. Tr.*, Act III, sc. 4—6).

Unberücksichtigt ist in Vorstehendem der Dramatiker geblieben, dessen Dramen die meisten Kyd-Reflexe zeigen, Ben Jonson. Wir wollen uns zunächst seine Anspielungen auf die *Sp. Tr.* chronologisch geordnet vor Augen bringen:

1598 *Every Man in his Humour:*

Knowell sen. Myself was once a student, and indeed,
Fed with the self-same humour he is now,
Dreaming on nought but idle poetry,

That fruitless and unprofitable art,
Good unto none, but least to the professors
(I, 1; vol. I, p. 8) —

vgl. Hieronimo: When I was young, I gave my mind
And plied myself to fruitless poetry;
Which though it profit the professor naught,
Yet is it passing pleasing to the world (IV, 1, 69ff.).

An dieser Stelle hat Jonson in dem oben zitierten Text der Folio von 1616 die Entlehnung viel deutlicher gemacht, als sie in der Quarto von 1601 war, wo Lorenzo di Pazzi senior nur die drei ersten Verse Knowell's gesprochen hatte, vgl. Grabau's Neudruck der Quarto, Shak.-Jahrb., XXXVIII, p. 3.

Bobadill. *What new book have you there? What! Go by, Hieronimo?*

Mathew. *Ay; did you ever see it acted? Is't not well penn'd?*

Bob. *Well penn'd! I would fain see all the poets of these times pen such another play as that was: they'll prate and swagger, and keep a stir of art and devices, when, as I am a gentleman, read 'em, they are the most shallow, pitiful, barren fellows, that live upon the face of the earth again.*

Mat. *Indeed here are a number of fine speeches in this book. "O eyes, no eyes, but fountains fraught with tears!" there 's a conceit! "fountains fraught with tears! O life, no life, but lively form of death!" another. "O world, no world, but mass of public wrongs!" a third. "Confused and fill'd with murder and misdeeds!" a fourth. O, the muses! Is't not excellent? Is't not simply the best that ever you heard, captain? Ha! how do you like it?*

Bob. *'Tis good* (I, 3; vol. I, p 32ff.).

Kitely. *I will not go. Business, "go by" for once* (III, 2; vol. I, p. 70) — auch eine Erweiterung des Folio-Textes, der Thorello der Quarto, gebraucht diese Wendung nicht (vgl. Jahrb. l. c. p. 32).

1601 *Cynthia's Revels:*

Einer der im Vorspiel auftretenden Knaben sagt in seiner Kritik der Zuschauer: *Another critic, whom it hath pleased nature to furnish with more beard than brain, prunes his mustaccio, lisps, and, with some score of affected oaths, swears down all that sit about him "That the old Hieronimo, as it was first acted, was the only best, and judiciously penn'd play of Europe"* (Induction, vol. II, p. 213f.).

1601 *The Poetaster:*

Unter den Bruchstücken aus populären Dramen, die Pantilius Tucca von seinen Pagen, seinen *Pyrgi*, vortragen läßt, befinden sich auch einige Stellen aus der *Sp. Tr.:*

Tucca.. In an amorous vein now, sirrah: peace!
1 Pyr. *O, she is wilder and more hard, withall,*
Than beast, or bird, or tree, or stony wall.
Yet might she love me, to uprear her state:
Ay, but perhaps she hopes some nobler mate.
Yet might she love me, to content her fire:
Ay, but her reason masters her desire.
Yet might she love me as her beauty's thrall:
Ay, but I fear she cannot love at all (III, 1; vol. II, p. 431),

ein Auszug aus der Klage des Balthazar, II, 1, v. 9ff. (vgl. oben p. 24). Für Kyd's *sire* (v. 21) hat Jonson parodierend *fire* gesetzt und eine sinnentsprechende Änderung der nächsten Zeile vorgenommen (*her* für *his*).[57]

[57] Nach dem jüngsten Neudruck des *Poetaster* (Yale Studies, XXVII, p. 59) scheinen die drei ältesten Drucke dem Wortlaut Kyd's entsprechend *sire* zu bieten; dann ist aber die von Mallory in seiner Anmerkung (p. 193) übersehene, schon 1602 vorhandene Änderung der nächsten Zeile (*her* für Kyd's *his*) unverständlich, die zu der Lesart *fire* paßt: „Sie könnte mich doch lieben, um ihr [sinnliches] Feuer zu befriedigen — ja, aber ihre Vernunft beherrscht ihre Begierde".

Eine Parodie der *Sp. Tr.* hat man auch in folgender Stelle erkennen wollen:

Tucca. Now thunder, sirrah, you, the rumbling player.
2 Pyr. Ay, but somebody must cry, "Murder!" then, in a small voice.
Tucca. Your fellow-sharer there shall do't: Cry, sirrah, cry.
1 Pyr. Murder, Murder!
2 Pyr. Who calls out murder? lady, was it you? (ib. p. 431f.).

Gifford hatte bemerkt: *The allusion again is to* Jeronimo, *where Belimperia exclaims, on the seizure of Horatio, "Murder! murder! help, Hieronimo"*, und in der neuesten Ausgabe des *Poetaster* (Yale Studies, XXVII, 1905, p. 196) ist diese Anmerkung wiederholt — unbegreiflicherweise, da im allernächsten Satz die das Richtige bietende Nicholson'sche Ausgabe erwähnt ist. Die parodierte Frage kann gar nicht im Text der *Sp. Tr.* stehen, da Bellimperia von den Mördern des Horatio vor dem Auftreten Hieronimo's fortgeschleppt wird. Die ganze Stelle stammt vielmehr aus Chapman's *Blind Beggar of Alexandria* (gedr. 1598). Nach der Ermordung des Prinzen Doricles durch Count Hermes schreit Aspasia: *Murder, murder of good prince Doricles!* und der herbeieilende Euribates fragt: *Who calls out murther? — lady, was it you?* (p. 17). Derselbe Passus wird auch von Quicksilver deklamiert in *Eastward Hoe* (gedr. 1605), und dem Herausgeber Bullen ist nicht entgangen, daß die Situation der *Sp. Tr.* nicht entspricht (vgl. seine Marston-Ausgabe, vol. III, p. 26). Richtig bestimmt wurde die Herkunft der Stelle aber erst von Daniel in einer Anmerkung der Nicholson'schen Ausgabe der *Mermaid Series* (p. 313).

Tucca. Sirrah, boy, brace your drum a little straiter, and do the t'other fellow there, he in the — what sha' call him — and yet stay too.

2 Pyr. *Nay, an thou dalliest, then I am thy foe,*
And fear shall force what friendship cannot win;
Thy death shall bury what thy life conceals.
Villain! thou diest for more respecting her —
1 Pyr. *O stay, my lord.*
2 Pyr. *Than me:*
Yet speak the truth, and I will guerdon thee;
But if thou dally once again, thou diest (ib. p. 432f.) —

eine fast wörtliche Wiederholung der gar nicht zur Parodie reizenden Szene, in der Lorenzo den Pedringano zu dem verhängnisvollen Geständnis zwingt, daß Bellimperia Horatio liebe (II, 1, v. 69ff.).

1610 *The Alchemist:*

Dol. *Say, lord General, how fares our camp?* (III, 2; vol. IV, p. 97) —
Vgl. Spanish King. Now say, lord General, how fares our camp? (I, 2, v. 1);
Face. Hieronimo's old cloak, ruff and hat will serve (IV, 4; vol. IV, p. 147);
Subtle. Here's your Hieronimo's cloak and hat (V, 2; vol. IV, p. 166).

1614 *Bartholomew Fair:*

In den *Articles of Agreement* zwischen den Zuschauern und dem Verfasser, die in dem Vorspiel verlesen werden, heißt es u. a.: *It is also agreed, that every man here exercise his own judgment, and not censure by contagion, or upon trust, from another's voice or face, that sits by him, be he never so first in the commission of wit; as also, that he be fixed and settled in his censure. . . . He that will swear,* Jeronimo, *or* Andronicus, *are the best plays yet, shall pass unexcepted at here, as a man whose judgment shews it is constant, and hath stood still these five and twenty or thirty years. Though it be an ignorance it is a virtuous and staid ignorance; and next to truth, a confirmed error does well; such a*

one the author knows where to find him (Induction, vol. IV, p. 347f.).

1625 *The Staple of News:*

Register. Do, good woman, have patience;
It is not now as when the captain *lived*
(I, 2; vol. V, p. 173) —
vgl. Castile: It is not now as when Andrea lived
(III, 15; v. 72, s. oben p. 24).

1629 *The New Inn:*

Fly. Sir, he minds no moderns,
Go by, Hieronimo! (II, 2; vol. V, p. 339; vgl. *Sp. Tr.* III, 12, v. 30 und oben p. 30);
Prudence. Sweet my lord, hand off;
It is not now as when plain Prudence *lived* (II, 2; ib. p. 342).

1633 *A Tale of a Tub:*

Chanon Hugh. Tempus edax — *In time the stately ox* . . .
(III, 4; vol. VI, p. 178) —
vgl. Lorenzo. *In time the savage bull sustains the yoke*
(II, 1, v. 3 und oben p. 23).

Wie uns dieser Überblick zeigt, sind Ben Jonson's Gedanken während seiner ganzen literarischen Tätigkeit immer wieder zu Kyd's effektvollem Werk zurückgekehrt. Zur Erklärung dieser Tatsache würde die Annahme starker Jugendeindrücke genügen, doch liegen bei Jonson besondere Umstände vor, die sein eigenes Leben und Schaffen in engere Verbindung mit der *Sp. Tr.* bringen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er selbst als Schauspieler an Aufführungen dieser Tragödie beteiligt war — zwei Äußerungen seines Gegners Thomas Dekker weisen mit aller Bestimmtheit darauf hin, daß Jonson als Protagonist des Stückes, als Hieronimo, auf den Brettern gestanden habe. Zweimal erinnert im *Satiromastix* Tucca sein Opfer

Horace-Jonson an sein Auftreten in dieser Rolle, in möglichst kränkenden Worten, die uns interessante Einblicke in das kümmerliche Leben der fahrenden Schauspieler jener Zeit gewähren. Wir sehen Jonson im Lederwams auf der Landstraße neben einem Schauspielerwagen laufen, gern bereit, den verrückten Jeronimo zu spielen, um nur von den Mimen aufgenommen zu werden[58], und wir hören, daß er sich, um in dieser Rolle auftreten zu können, ein Gewand von einem anderen Schauspieler borgte, das er dann verlaust zurückgegeben habe.[59] Außerdem wissen wir, daß Jonson dem Theaterdirektor Henslowe in den Jahren 1601 und 1602 Ergänzungen zu dem alten Hieronimo geliefert hat, und eine Folge dieser intensiveren Beschäftigung mit dem alten Drama könnte sein, daß sich in der zweifellos nach den Ergänzungen vorgenommenen Umarbeitung des Textes der Quarto von *Every Man in his Humour* die Nachwirkung der *Sp. Tr.* an zwei Stellen deutlich erkennen läßt (vgl. oben p. 32).

Jedenfalls dürfen wir aus diesen ergänzenden Arbeiten Jonson's schließen, daß er, trotz der spöttischen Kritik, die das der *Sp. Tr.* von dem Dichterling Mathew und dem Bramarbas Bobadill gespendete Lob enthält (vgl. oben p. 32), doch von der Lebenskraft des alten Stückes überzeugt war. Sehr bezeichnend für die allgemein menschliche, bei Jonson aber besonders stark ausgebildete Neigung, unser Licht vor den Leuten leuchten zu lassen, ist

---

[58] *Thou hast forgot how thou amblest (in leather pilch) by a play-wagon, in the highway, and took'st mad Jeronimoes part, to get service among the Mimickes* (vol. I, p. 229).

[59] *When thou ranst mad for the death of Horatio, thou borrowedst a gowne of Roscius the Stager . . . and sentest it home lowsie, didst not?* (ib. p. 202).

der Umstand, daß Ben, nachdem er einmal das Kyd'sche Drama mit seiner Arbeit beehrt hatte, die allernächste Gelegenheit benutzte, seine verbesserte Auflage öffentlich von der ursprünglichen Fassung zu trennen. Am 25. September 1601 leistete Henslowe die erste Zahlung für die *Additions*, und schon in der am 23. Mai 1601 zum Druck angemeldeten und noch im Laufe des Jahres 1601 gedruckten Komödie *Cynthia's Revels* wurde im Vorspiel dem Publikum eine Bemerkung zu Gehör gebracht, welche die abfällige Kritik mit starker Betonung beschränkte auf *the old Hieronimo, as it was first acted* (vgl. oben p. 33). Auch die mildere Wiederholung dieser Kritik im Vorspiel von *Bartholomew Fair* wird mit aller Deutlichkeit auf die Urform bezogen durch den Zusatz, daß die Urteilsfähigkeit des den Jeronimo als eines der bestgeschriebenen Stücke betrachtenden Zuschauers für 25 oder 30 Jahre stehen geblieben sei (vgl. p. 35f.).

Eine dieser Ergänzungen Ben Jonson's wurde in der Tat von dem Publikum so beifällig aufgenommen, daß sich der Drucker veranlaßt sah, ihrer auf dem Titelblatt des nächsten Druckes besonders zu gedenken: 1602 war nach dem alten Titel zu lesen: *Newly corrected, amended, and enlarged with new additions of the Painter's part, and others.* Es handelt sich dabei um die Szene zwischen den beiden durch Mord ihrer Söhne beraubten Väter, zwischen Hieronimo und dem von ihm, dem Marschall, Gerechtigkeit fordernden Maler (III, 12 A). Hieronimo verlangt von dem Künstler eine Darstellung der Ermordung seines Sohnes, des Horatio, und fragt ihn, ob er ein Stöhnen oder einen Seufzer, oder einen Schmerzensschrei malen könne. Erschütternd spricht der Schmerz des Vaters aus den wirren Worten des Hieronimo, an keiner Stelle seiner

eigenen Tragödien hat Jonson späterhin eine so tiefe tragische Wirkung erzielt. Die zeitgenössische Kritik hatte allen Grund, diese neue Szene zu loben.

Vermutlich war es gerade der Beifall des Publikums, der in einem Ben Jonson feindlich gesinnten Dramatiker den Wunsch erweckte, dem Gegner die Freude an diesem Erfolg zu vergällen. Der junge John Marston hat in sein tolles Erstlingsstück *Antonio and Mellida* ein gänzlich überflüssiges Gespräch zwischen dem törichten Höfling Balurdo und einem Maler eingefügt, in dem er Balurdo fragen läßt, ob ihm der Maler ein närrisches Taumellied malen könne mit Verwendung des Wortes *Uh*, das heißt eines Rülpses.[60] Der tölpelhafte Spott ist unverkennbar, nichtsdestoweniger ist die parodistische Absicht Marston's in Abrede gestellt und die sonderbare These verfochten worden, daß im Gegenteil Jonson die Szene Marston's nachgeahmt habe.[61] Mir scheinen die chronologischen Bedenken, auf welche sich die Bestreitung der Parodie stützt, nicht berechtigt. Wir haben gesehen, daß Jonson schon im Vorspiel einer im Mai 1601 druckfertigen und bald nachher gedruckten Komödie einen dicken Strich zwischen die alte und die von ihm verbesserte Form der *Sp. Tr.*

---

[60] Cf. Act V: Balurdo. *Can you paint me a driveling reeling song, and let the word be, Uh.* Painter. *A belch.* Bal. *O, no, no: Uh, paint me Uh, or nothing* . . . (vol. I, p. 77). Marston's Maler antwortet: *It cannot be done, sir, but by a seeming kind of drunkenness,* wie Jonson's Maler auf Hieronimo's Frage: *Canst paint a doleful cry?* entgegnet hatte: *Seemingly, sir.*

[61] Cf. R. A. Small, *The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the So-called Poetasters* (Breslau 1899), p. 92f. Small hat die Stelle im Cynthia-Vorspiel nicht berücksichtigt. Beizupflichten ist ihm in seiner Ablehnung der Fleay'schen Annahme, daß Marston's Maler als eine Verkörperung Jonson's selbst zu betrachten sei.

machte, und daß Henslowe im September 1601 seinen Dramaturgen bezahlte — Marston's *Antonio and Mellida* ist aber erst am 24. Oktober 1601 in die Stationers' Registers eingetragen! Der Annahme, daß die Maler-Szene zu den ersten *Additions* Jonson's gehörte, und daß Marston, dessen Fehde mit Jonson 1601 ihren Höhepunkt erreichte, seiner Tragödie für den Druck diese die neueste Leistung seines Feindes persiflierende, vollkommen überflüssige Maler-Szene einfügte, steht nichts im Wege, während mir alles dagegen zu sprechen scheint, daß Jonson die Anregung zu seiner bedeutenden, tieftragischen Maler-Szene dem possenhaften und geschmacklosen Auftritt Marston's verdanken sollte.

Die übrigen mit Kyd's Namen in Verbindung gebrachten Tragödien haben in der Satire der Dramatiker nur wenig sichere Spuren hinterlassen. Der Schatten eines Schattens, des Geistes der alten, wahrscheinlich von Kyd verfaßten, uns verlorenen *Hamlet*-Tragödie, steigt vor uns auf, wenn in Dekker's *Satiromastix* (1601) Tucca seinem Gegner drohend zuruft: *My name 's Hamlet revenge* (vol. I, p. 229) — wissen wir doch von Thomas Lodge, daß schon 1595 auf einer der Londoner Bühnen ein Geist sein Wesen trieb, der gar jämmerlich wie ein Austernweib schrie: *Hamlet, revenge!* Zweifelhaft ist, ob sich eine Anspielung in dem zum Teil von Dekker verfaßten Schauspiel *Westward Hoe* (lic. 1605)[62] noch auf den alten Hamlet bezieht, inzwischen war ja Shakespeare's Hamlet erschienen auf den Brettern, die durch ihn in der Tat zu einer Welt wurden, — und ganz unsicher ist, ob der Autor

[62] Tenterhooke spricht: *I but when light Wives make heavy husbands, let these husbands play mad Hamlet, and crie revenge* (vol. II, p. 353).

der so viel späteren Komödie *Hey for Honesty* bei seiner Erwähnung von *the Ghost in Hamlet* (s. oben p. 22) an das alte Stück dachte, wie von englischer Seite vermutet worden ist.[63]

Die dramatischen Anspielungen auf Gestalten der Tragödie *Soliman and Perseda* sind nicht satirischer Art, sie lassen nur erkennen, daß auch dieses Werk Kyd's viel Beachtung gefunden hat. Ohne jeden Zweifel sind die *Basilisco*-Erwähnungen[64] auf Kyd's prahlerischen Feigling zu beziehen; bei *Soliman* hingegen kann Dekker[65] auch den großen Türkenhelden des 16. Jahrhunderts, Soliman II., im Auge gehabt haben.

---

[63] Cf. CP., p. 294.

[64] Cf. Shakespeare, *King John*, I, 1, 244 (vgl. Anders, p. 130f.). Bei Marston, *Jack Drum's Entertainment* (1600) sagt Jack zu Mounsieur, dem Franzosen: *Welcome, Basilisco, thou wilt carrie levell, and knock ones brain out with thy pricking wit* (cf. Simpson, *School of Shakespeare*, vol. II, p. 167), und in einem anderen Stück desselben Autors, in *What you will* (gedr. 1607, entstanden 1601?) fordert Lampatho den Quadratus auf, sich an der Verspottung des Franzosen Laverdure zu beteiligen: *Prithee shoot him through and through with a jest; make him lie by the lee, thou Basilisco of wit* (II, 1; cf. Bullen's Marston, vol. II, p. 348). An beiden Stellen scheint das Wort doppelsinnig gebraucht, wir sollen sowohl an den Kyd'schen Prahlhans wie auch an den Sinn des Wortes als Appellativum denken: eine Art Geschütz von schwerem Kaliber wurde im 16. Jahrhundert *basilisk*, später auch *basilisco* genannt. Diese Form des Substantivs verzeichnet das Oxford Dict. jedoch erst seit 1627.

[65] Cf. *The Shoemakers' Holiday* — Sim Eyre: *Sim Eyre knowes how to speake to a Pope, to Sultan Solyman, to Tamberlaine and he were here: and I shall melt, shall I melt before my Soveraigne?* (vol. I, p. 72); *Satiromastix* — Tucca sagt zum König: *But to greet thee, great Sultan* Soliman, *I scorne to be thus put off or to deliver up this sconce* . . . (ib. p. 257f.).

III. Robert Greene.

Robert Greene, dieser vielseitige Mann, der mitten in dem ruhelosen Leben der elisabethischen Stürmer und Dränger stand, hat seine Dramen trotzdem von polemischen Anspielungen auf die Leistungen seiner Mitkämpfer freigehalten und ist als Dramatiker auch von ihnen geachtet und geschont worden.[66] Sehr häufig werden im späteren Drama Gestalten erwähnt, die er zuerst

[66] Fleay, der in seinem löblichen Bestreben, die dramatische Dichtung jener Periode unter sich zu verbinden, oft zu weit geht, hat allerdings auch eine spöttische Anspielung auf Greene's *Alphonsus* und eine Parodie seiner romantischen Historie von *James IV of Scotland* entdeckt. Betreffs des ersten Stückes sagt er: *As Venus is "let down from the top of the stage" it may be the play satirised for its "descending throne" in the Prologue of Jonson's "Every Man in his Humour"* . . . (Chron. I, p. 262f.) — aber Jonson könnte zum Beispiel ebensogut an *Sir Clyomon and Sir Clamydes* gedacht haben, wo *Providence* herab- und aufsteigt. Noch weniger überzeugend ist seine Bemerkung über James IV: *The Induction of this play, some of the characters in which slip into the story presented by Bohan, is parodied in Peele's "Old Wives' Tale"* (ib. p. 266). Von einer Parodie kann gar nicht die Rede sein: in beiden Fällen haben wir allerdings ein Rahmenspiel, aber während Greene's Bohan ein selbstverfaßtes Stück vor Oberon aufführen läßt, erzählt in Peele's romantischer Waldschmiede Madge ihren Gästen ein Märchen, und wie sich ihr der Faden ihrer Geschichte heillos verwirrt, treten plötzlich die Gestalten des Märchens handelnd auf, ein sehr feiner Einfall Peele's, der eine viel kunstvollere Verbindung zwischen Rahmen und Drama herstellt als Bohan's simple Ankündigung seines Stückes. Bei Peele bleiben die Gestalten des Rahmens und des Märchendramas getrennt, sein Vorgänger hatte durch Vermischung der *dramatis personae* die Klarheit seines Planes geschädigt.

auf die englische Bühne geführt hat, da es sich dabei aber entweder um Gestalten der heimischen Volkssage, wie den streitbaren Hürdenwächter von Wakefield[67] oder den großen Zauberer Roger Bacon und sein Meisterwerk, den sprechenden ehernen Kopf[68], handelt oder um den fremd-

---

[67] *Pilgrimage to Parnassus*, I, z. 138f. — Studioso spricht von *one Carterus a lustie clubman, muche like the Pinder of Wakefield . . ;* Munday, *Downfall of Robert Earl of Huntingdon*, III, 2; DH. VIII, p. 151 — Scarlet erwähnt: *wanton Wakefield's Pinner* und einen anderen Greene'schen Helden *George-a-Greene.*

[68] Cf. Marston, *Parasitaster*, I, 2; vol. II, p. 125:

They say, in England, that a far-famed friar
Had girt the island round with a brass wall
If they could ha' catch'd Time is: but Time is past
Left it still clipt with aged Neptune's arms (Dulcimel);

ib. V, 1, p. 224: *The brazen head has spoken* — wird von dem sonst immer schweigsamen Granuffo gesagt; Dekker, *Roaring Girl*, vol. III, p. 206 — Maister Openworke: *Ile ride to Oxford, and watch out mine eyes, but Ile heare the brazen head speak;* Jonson, *Every Man in his Humour*, I, 3; vol. I, p. 27 ff. — Cob spricht wortspielend von *the ghost of Rasher Bacon* und bemerkt noch in derselben Szene: *Oh, an my house were the Brazen-head now! faith it would e'en speak* Moe fools yet; *Cynthia's Revels*, IV, 1; vol. II, p. 281 — nach einer Frage Hedon's sagt Phantaste geringschätzig: *Who answers the brazen head? it spoke to somebody; Tale of a Tub*, IV, 5; vol. VI, p. 203 — Puppy erwähnt Friar Bacon; *Case is Altered*, IV, 1, ib. p. 360 — der Diener Onion variiert die drei dicta des ehernen Kopfes: *Time was, time is, and time shall be;* Cooke, *Greene's Tu Quoque*, DH. XI, p. 252 — wie Joyce endlich ihr Schweigen bricht, sagt ihr Bruder: *The brazen head has spoke;* Field, *Woman is a Weathercock*, V, 2; DH. XI, p. 84 — Pendant sagt betreffs des Tölpels Ninny: *Well spoken, brazen-head!* Randolph, *Aristippus*, p. 11 — Wildman schimpft Aristippus: *Thou cursed Friar Bacon;* Shirley, *Hyde Park*, II, 4; vol. II, p. 488:

On these conditions, I would have the patience
To hear the brazen head speak (Mrs. Carol);

Davenant, *Albovine*, IV; vol. I, p. 79 — *He looks . . . like the brazen head, when 'twas about To speak* (Thesina). Die Episode des dreimal

ländischen Sagenhelden Orlando[69], läßt sich der Zusammenhang mit Greene's Dramen nicht mit Sicherheit feststellen. Immerhin ist es recht wahrscheinlich, daß Greene's häßliche, groteske Darstellung des Wahnsinns Orlando's viel dazu beigetragen haben wird, den tapferen Ritter bei den Engländern in Verruf zu bringen, so daß sein Name schließlich zu einem Schimpfwort wurde.

---

sprechenden ehernen Hauptes, die Greene aus dem Volksbuch in sein Drama verpflanzt hatte, hat den Lesern oder Zuschauern den dauerndsten Eindruck hinterlassen.

[69] Cf. Dekker, *Westward Hoe*, vol. II, p. 298 — Justiniano: *[What needs] one man be mad like Orlando for one woman?* William Rowley, *Woman never vext*, II, 1; DH. XII, p. 121 — Host Boxall: *How now, my fine trundletails. . . Is Orlando up in arms?* Middleton, *Changeling*, III, 3; vol. VI, p. 51 — Lollio: *I'll go up and play left-handed Orlando amongst the madmen;* Rawlins, *Rebellion*, IV, DH. XIV, p. 62 — der vor dem wahnsinnigen Giovanno fliehende Räuber Trotter ruft aus: *O captain, captain! yonder is the mad Orlando the furious, and I think he takes me for — What do you call him?* Capt. *What Medor?* Trot. *Ay, Ay, Medor: the devil Medor him, he has so nuddled me;* Shirley, *Love Tricks*, III, 5; vol. I, p. 47 — ein Bramarbas wird Orlando Furioso genannt. Seltener begegnet uns Angelica, deren Name auch einen zweideutigen Klang erhalten hat: cf. Dekker, *Satiromastix*, vol. I, p. 202 — Tucca betitelt einen seiner Kumpane: *My faire Angelica; Wonder of a Kingdom* — Nicolletto: *Commend me to this Angelica* (vol. IV, p. 231). In dem anonymen Schauspiel *Every Woman in her Humour* (gedr. 1609) führt der Parasit Servulus, indem er sich ziert, ein weiteres Geldgeschenk des ihm seine eleganten Schwüre golden lohnenden Scillicet anzunehmen, mitten im Prosadialog einen blank verse an: *Not for to winne the faire Angelica* (I, 1; Bullen's Coll., vol. IV, p. 312). Dieser Vers klingt wie ein Zitat aus Greene's *Orlando Furioso*, wo so viele Helden die schöne Angelica gewinnen wollen, und wo der Versschluß *fair Angelica* sehr beliebt ist: er erscheint in vierzehn Versen, von denen jedoch keiner den genauen Wortlaut des Verses des Servulus hat. Wahrscheinlich hat dieser an den ersten, ganz am Anfang des Dramas, in der einleitenden Rede des Marsilius stehenden dieser Verse gedacht, der

Greene's Verdienst um die Entwicklung des englischen Dramas blieb aber nicht darauf beschränkt, daß er neben die schweren blutigen Tragödien Marlowe's und Kyd's die leichtere, ihre Helden und Heldinnen durch allerlei Fährnisse glücklich ans Ziel ihrer Wünsche führende romantische Komödie stellte — auch als Prosaiker, als Erzähler hat er den Dramatikern der Blütezeit wacker vorgearbeitet. Er, „der Homer der Frauen", wie ihn sein Verteidiger Nash treffend nannte, hat in seinen Erzählungen den, trotz der Wüstheit seines Lebens, in seiner Seele wurzelnden Idealismus bekundet durch eine große Verehrung und bestmöglichste Verklärung edler, streng sittlicher Weiblichkeit; er hat die Leiden reiner, vom Schicksal verfolgter Frauen, wenn auch ohne Tiefe, so doch mit Rührung und rührend geschildert — kein Wunder, daß die Augen späterer, stoffhungriger Dramatiker von diesen lieblichen Gestalten gefesselt wurden. Eine

---

mit anderen Worten, von der Negation abgesehen, dasselbe besagt wie sein Zitat: *To seek and sue for fair Angelica* (p. 89). — Ein kleines, durchaus nicht satirisch gemeintes Plagiat aus Greene's *Orlando Furioso* hat sich Peele gestattet in der *Old Wives Tale:* Eumenides versichert Delien seine treue Liebe mit Worten des Greene'schen Mandricard:

For thy sweet sake I have cross'd the frozen Rhine;
Leaving fair Po, I sail'd up Danuby,
As far as Saba, whose enhancing streams
Cut twixt the Tartars and the Russians (p. 457) —

wie bei Greene der König von Mexiko gesagt hatte:

I furrow'd Neptune's seas
Northeast as far as is the frozen Rhene;
Leaving fair Voya, cross'd up Danuby,
As high as Saba whose enhancing streams
Cut twixt the Tartars and the Russians (p. 90).

Ich nehme an, daß Peele die Verse gestohlen hat, weil sie in die Prahlrede des Mandricard viel fester eingefügt sind als in die Werbung des Eumenides.

dieser Dramatisierungen Greene'scher Novellen hat ein helles Licht auf ihn selbst zurückgeworfen: Greene's Bellaria war es würdig, das Vorbild von Shakespeare's Hermione zu werden, während seine Dulderinnen Barmenissa und Philomela das weniger beneidenswerte Los hatten, von Dichtern dritten Ranges, von Brome[70] und Davenport[71], auf die Bühne verpflanzt zu werden. Auch eines seiner dämonischen Weiber ging denselben Weg: die Buhlerin Valentia in *The Costly Whore* hat viele Züge der Greene'schen Rhodope geerbt.[72] Außerdem sollen auch in den Dramen *Fair Em*[73], *Every Woman in her Humour*[74] und *Love's Labyrinth*[75] Greene'sche Novellen verwertet sein. Die Dramatiker hätten somit Grund genug, auch den Prosaiker Greene in Ehren zu halten, und aus ihren ziemlich zahlreichen Anspielungen geht zweifellos hervor, daß auch dieser Teil der überreichen Produktion eines so kurzen und friedlosen Lebens zu Anfang des 17. Jahrhunderts noch nicht vergessen war — aber die meisten

---

[70] In *The Queen and Concubine*, vgl. QST., II, p. 209ff.

[71] In *The City-Nightcap*, vgl. Dunlop-Liebrecht, p. 437f.

[72] Vgl. QST., II, p. 200ff.

[73] Vgl. Simpson, *School of Shakespeare*, vol. II, p. 363; Fleay, BCh., vol. II, p. 283.

[74] Vgl. Fleay, l. c. p. 322, eine für die Haupthandlung zutreffende Quellenbestimmung.

[75] Vgl. ib. I, p. 235. Das Quellenverhältnis der drei letzten Dramen ist noch nicht genauer untersucht. — Eine Ähnlichkeit mit der Handlung eines Greene'schen Dramas, seines *James the Fourth*, ist mir in Dekker's *If this be not a Good Play, the Devil is in it* aufgefallen: der Herzog von Calabrien kommt, um den vermeintlichen Tod seiner Tochter Erminhild an ihrem Bräutigam, dem König Alphonso von Neapel, zu rächen, der sie verschmäht hatte — wie bei Greene der englische König Schottland mit Heeresmacht überzieht, um seine totgeglaubte Tochter, die Schottenkönigin Dorothea, an ihrem treulosen Gatten zu rächen.

dieser Erwähnungen sind ironisch gefärbt, sie zeigen uns, daß Greene's Schriften bereits als altmodisch galten. Am häufigsten wird des posthum (1592) veröffentlichten Werkchens gedacht, das auch heute noch in der Shakespeare-Forschung eine wichtige Rolle spielt: Greene's *Groatsworth of Witte, bought with a Million of Repentance.* Dieser pathetische Titel hat sich dem Gedächtnis der Zeitgenossen am tiefsten eingeprägt.

An der Spitze der Schar der Spötter steht Ben Jonson, der schon 1600 andeutet, daß Greene's Werke nur noch wenig gelesen würden. Fastidious Brisk sagt von Madonna Saviolina: *She does observe as pure a phrase, and use as choice figures in her ordinary conferences, as any be in the Arcadia,* worauf der Lästerer Carlo Buffone bemerkt: *Or rather in Greene's works, whence she may steal with more security* (*Every Man out of his Humour,* II, 1; vol. II, p. 68f.). Zehn Jahre später läßt Ben in *Epicoene* Greene's *Groatsworth* als ein gutes Mittel gegen Wahnsinn empfehlen:

Lady Haughty. *Where 's Trusty, my woman? . . . . I prithee, Otter, call her. Her father and mother were both mad, when they put her to me. . . . And one of them, I know not which, was cured with the "Sick Man's Salve", and the other with "Greenes Groatsworth of Wit." O, Trusty, which was it you said, your father, or your mother, that was cured with the "Sick Man's Salve"?*

Trusty. *My mother, Madam, with the "Salve" . . . and my father with the "Groatsworth of Wit"* . . . (IV, 2; vol. III, p. 427f.).

Bezeichnend ist auch, daß die Schrift gerade im Besitz des törichten Ritters Sir Amorous La-Foole ist (p. 429).[76]

[76] Eine nicht satirische Anspielung auf eine andere Schrift Greene's hat Gifford in *The Tale of a Tub* erkannt. Master Tobie Turfe, High Constable, sagt:

Einen schlagenden Beweis dafür, daß Greene zu Anfang des 17. Jahrhunderts auch in akademischen Kreisen noch als allzu fruchtbarer Pamphletist bekannt war, liefert uns eine Bemerkung im ersten Teil der Literatur-Komödie *The Return from Parnassus,* zu deren Verständnis vorauszuschicken ist, daß Greene auf dem Titelblatt seiner Schriften oft daran erinnerte, daß er von den beiden Universitäten, von Oxford und Cambridge, zum *Master of Arts* promoviert worden war, und daß er seinem mit diesen Würden geschmückten Namen gern das Horazische Motto: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* folgen ließ. In einer an Ingenioso gerichteten Rede des Studioso hören wir nun, daß dieser die beiden Titelblattschnörkel Greene's geradezu als Synonyma des kränkenden Ausdruckes *a needy pamphlet* verwendet. Studioso sagt: *Indeede, Ingenioso, thou was wonte to carie some dissolute papers in thy bosome. . . . But if thou hast ere an* omne tulit punctum, *ere a* magister artium utriusque academiae, *ere an* opus *and* usus, *ere a needie pamphlet, drincke of a sentence to us, to the healthe of mirth and the confusion of melancholye* (I, 1; p. 32). Diese Anspielung läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig; die Vermutung, daß mit dem Philomusus dieser Komödie Greene gemeint sei, hat sich jedoch nicht überzeugend begründen lassen.

Den Gipfel der Unhöflichkeit erreicht einer der jungen Wüstlinge Richard Brome's, Carelesse, der von einer

---

I'll deal with none of these fine silken Tubs:
John Clay and cloth-breech for my money and daughter
(I, 2; vol. VI, p. 133).

Es ist leicht möglich, daß Jonson bei diesen Versen an Greene's *Quip for an Upstart Courtier: Or, A quaint dispute between Velvet-breeches and Cloth-breeches* (1592) gedacht hat.

ihm nicht mundenden Speise sagt, sie schmecke, als ob eines der Werke Greene's in ihr gesotten worden sei: *One of Robert Greene's workes, or the mad Doctor that preaches, [is] boyld in't I thinke* (*A Mad Couple well Match'd*, I, vol. I, p. 35). Zwei andere Anspielungen Brome's[77] und Henry Glapthorne's[78] auf *Groatsworth* beweisen nur die Popularität dieser Schrift, ohne Beimischung von Spott. Ironisch klingt hingegen wieder die Erwähnung eines anderen, von den Dramatikern wiederholt als Stoffquelle benutzten Werkchens Greene's: *Tullies Love* (1589) bei Thomas May, der es in einem Atem mit allerlei von den Dramatikern oft verspotteten Rittergeschichten anführen läßt:

Clerimont. *Shall I describe the beast?*
Philocles. *What beast?*
Clerimont. *A lover.*
Philocles. *Do.*
Clerimont. *Then, to be brief, I will pass over the opinion of your ancient fathers, as likewise those strange loves spoken of in the authentic histories of chivalry, Amadis de Gaul, Parismus, the Knight of the Sun, or the witty knight Don Quixote de*

---

[77] In *The City Wit* sagt der verschuldete Kaufmann Crasy, trostlos seine leeren Geldsäcke und einige wertlose Schuldscheine betrachtend:

> Am I drawn dry? Not so much as the Lees left?
> Nothing but empty Cask? have I no refuge
> To fly to now? Yes, here, about a groats worth
> Of paper it was once. Would I had now
> *Greenes* Groats-worth of Wit for it (I, 1; vol. I, p. 280).

[78] Jeremy Holdfast will alle seine Bücher verkaufen und ein flottes Leben führen:

> Tristram, be sure
> You burne *Greens* Groatsworth of Wit; I scorne to keepe
> The name of wit about me ...
> (*Wit in a Constable*, I, 1; vol. I, p. 174).

la Mancha, where those brave men, whom neither enchantments, giants, windmills, nor flocks of sheep, could vanquish, are made the trophies of triumphing love. . . . Neither will I mention the complaints of Sir Guy for the fair Felice, nor the travels of Parismus for the love of the beauteous Laurana, nor, lastly, the most sad penance of the ingenious knight Don Quixote upon the mountains of Sierra Morena, moved by the unjust disdain of the Lady Dulcina del Toboso. As for our modern authors, I will not so much as name them; no, not that excellent treatise of Tully's love, written by the master of art (*The Heir*, I; DH. XI, p. 519)[78a].

[78a] Aus einem alten Irrtum Munday's ist oben p. 43, Anm. 67 ein Fehler in meine Darstellung übergegangen. Scarlet erwähnt allerdings zwei Helden Greene's in den Versen:

Good George-a-Greene at Bradford was our friend,
And wanton Wakefield's Pinner lov'd us well,

aber er irrt sich, indem er den schlagfertigen Schuster von Bradford George-a-Greene nennt. So hieß vielmehr der Pinner selbst, Greene's Drama ist betitelt "*George-a-Greene, the Pinner of Wakefield.*" Der Schuster von Bradford, der sich mit George-a-Greene im Kampfe mißt und von ihm besiegt wird, ist im Drama namenlos (vgl. p. 264 ff. der Dyce'schen Ausgabe).

IV. George Peele.

George Peele ist von Thomas Nash gepriesen worden als *primus verborum artifex*, ein uns im Hinblick auf die überlieferten Werke des vor der Zeit jämmerlich gestorbenen Mannes übertrieben klingendes Freundeslob. Daß aber Peele ein feines Ohr hatte für metrische Verstöße und jede Vergewaltigung seiner Muttersprache zu rügen bereit war, könnten wir auch aus dem einzigen satirischen Intermezzo mit literarischer Tendenz ersehen, das bis jetzt in seinen Dramen erkannt worden ist. Dem wilden und wüsten Leben, dem sich so viele der begabtesten jungen Literaten der Zeit in der Metropolis hingaben, stand vornehm ablehnend eine Gruppe gelehrter Dichter gegenüber, die in steter Fühlung mit den Universitätskreisen blieben — nicht eben zum Heil ihrer Dichtung, der dadurch manches akademische Zöpfchen angehängt wurde. Gelehrte Bestrebungen kamen auch in ihren dichterischen Versuchen zur Geltung, mit besonderem Eifer pflegten sie die Nachbildung des in der klassischen Dichtung vorherrschenden Metrums, des Hexameters. Das Verdienst der Einführung dieses Verses in die englische Poesie nahm ein Mann für sich in Anspruch, der den Londoner Berufsliteraten verhaßt war als unversöhnlicher Feind eines ihrer Genossen: der pedantische Gabriel Harvey, dessen Haß den früh verstorbenen Robert Greene bis in das Grab verfolgte. Peele hatte nähere Beziehungen zu Greene gehabt, gern verschaffte er sich

eine Gelegenheit, sich an der von Nash ausgehenden Bekämpfung Harvey's zu beteiligen. Er gedachte ihn an einer seiner empfindlichsten Stellen zu treffen, indem er seinen Spott gegen die Hexameter-Manie des Cambridger Scholars richtete.

Aus den locker gefügten Szenen seines Märchendramas *The Old Wives Tale* (gedr. 1595) tritt uns als der von den Geistern des Brunnens des Lebens der häßlichen und zänkischen Zantippa bestimmte Gatte *a choleric gentleman* entgegen, der großsprecherische Huanebango. Er beginnt seine Werbung um die Dirne in schrecklichen Hexametern:

> Philida, phileridos, pamphilida, florida, flortos:
> Dub dub-a-dub, bounce, quoth the guns, with a sulphurous huff-snuff:
> Wak'd with a wench, pretty peat, pretty love, and my sweet pretty pigsnie,
> Just by thy side shall sit surnamed great Huanebango:
> Safe in my arms will I keep thee, threat Mars, thunder Olympus ....
> O, that I might, — but I may not, woe to my destiny therefore! —
> Kiss that I clasp! but I cannot: tell me, my destiny, wherefore? (p. 454f.),

bis er glücklicherweise selbst findet, daß dieses Gepolter für ein Liebesgespräch nicht geeignet sei: *I'll now set my countenance, and to her in prose; it may be, this rim-ram-ruff is too rude an encounter* (p. 455). Daß es Peele bei seinem Spott in erster Linie auf Harvey abgesehen hatte, darüber hat er uns keinen Augenblick in Zweifel gelassen: der sechste der oben zitierten Hexameter ist wörtlich aus einem der Gedichte Harvey's in diesem Versmaß, aus seinem kurzen Lobgedicht auf

den Lorbeer, *Encomium Lauri*, entlehnt (vgl. bei Dyce, pp. 63, 455).[79]

Gleichwohl hat Peele bei dieser satirischen Einschaltung nicht nur den Erfinder des englischen Hexameters im Auge gehabt, sondern auch die übrigen Hexameter-Dichter der Zeit. Außer Harvey's kurzen Versuchen bekamen ja die entsetzten Zeitgenossen auch noch längere Gedichte in diesem neuen Versmaß zu hören, Originalleistungen und Übersetzungen, verfaßt von zwei ebenfalls in Cambridge akademisch gebildeten Männern: von Abraham Fraunce, dessen größte poetische Sünde die Übertragung der anmutigen Pastorale Tasso's, des *Aminta*, in englische Hexameter ist[80], und von Richard Stanyhurst, der sich in ähnlicher Weise an Vergil's Aeneis vergangen hat. Der treffliche Dyce hat bereits darauf hingewiesen, daß der zweite, mit *dub-a-dub* und *huff-snuff* geschmückte Hexameter stark an Stanyhurst's unbeabsichtigte und jedenfalls sehr ergötzliche Travestie des lateinischen Epos erinnert. Aber auch Fraunce konnte sich meines Erachtens getroffen fühlen, — namentlich der erste, aus sinnlosen Wörtern zusammengesetzte, auf den Stabreim *f* gestimmte Hexameter klingt bedenklich an Fraunce'sche *Phillis*-Verse an, in denen derselbe Stab herrscht, an Verse wie:

---

[79] Ein zweifellos auch ironisch gemeintes Zitat zweier Hexameter, die zwar nicht von Harvey selbst verfaßt, aber von ihm als eine Arbeit seines jüngeren Bruders lobend erwähnt sind, findet sich in dem Vorspiel von Marston's *Malcontent* (vgl. Bullen's Marston, vol. I, p. 205, Anm. 3, wo Son. CXXXV zu lesen ist). John Webster, der Verfasser dieser Induction, hat übrigens die schauerlichen Originalverse unwillkürlich etwas verbessert.

[80] Näheres über dieses Kuriosum habe ich Anglia XI, 11ff., mit-

Phillis a flame to the soule, and Phillis a flowre to the forrest
(vgl. Anglia l. c., p. 18).

Beim lauten Lesen ist der Gleichklang der beiden Hexameter ein recht auffälliger. Daß die Freunde des toten Greene auch gegen Fraunce erbittert waren — aus einem uns nicht mehr bekannten Grund —, beweist uns eine kleine Gedichtsammlung: *Greene's Funeralls. By R. B. Gent.* (gedr. 1594): sie enthält eine schonungslose Verspottung der Fraunce'schen Hexameter-Dichtungen.[81] Von Peele selbst aber wissen wir allerdings, daß er sich nach dem Tode Greene's sehr günstig über Fraunce geäußert hat. In dem Prolog seines Gelegenheitsgedichtes *The Honour of the Garter* vom Jahre 1593 erwähnt er ihn als *our English Fraunce, A pearless sweet translator of our time* (cf. Dyce, p. 584). Bei der Unklarheit der chronologischen Verhältnisse läßt sich nicht sagen, ob dieses übertriebene Lob eine Entschädigung sein soll für den harmlosen Scherz über die Hexameter, die in Fraunce's Produktion eine so wichtige Rolle spielen, oder ob sich Peele erst nach der Abfassung des *Garter* zu der Partei der Gegner Harvey's und der neuen metrischen Kunst geschlagen hat. Fleay setzt die Entstehung von *The Old Wives Tale* um 1590 an, freilich ohne Sicherheit; die rein literarische Hexameter-Episode könnte übrigens auch erst für den 1595 erfolgten Druck eingefügt worden sein.

Ironische Ausfälle gegen seine dramatischen Kollegen auf dem englischen Parnass scheint sich Peele in seinen uns erhaltenen Dramen nicht gestattet zu haben. Er gehörte eben auch noch zu den sich frei bewegenden, von

---

[81] Vgl. meine Auszüge aus diesem Büchlein in Anglia, l. c. p. 32ff.

Rivalen noch nicht bedrängten Bahnbrechern, die sich in ihren für die Volksbühne bestimmten Werken noch mit voller Frische, kritiklos und maßlos ausleben konnten, und die durch diese Verschwendung ihrer Begabung zu begeisternden Vorbildern und zugleich zu warnenden Beispielen wurden für die jüngere Generation. Sehr oft vergalten ihnen ihre Nachfolger, mit der herkömmlichen und für die Entwicklung geradezu notwendigen Undankbarkeit der Jungen gegen die Alten, diese Anregung mit schnödem Spott über die Extravaganzen ihrer stürmischen Kunst. Dieser Spott blieb auch Peele nicht erspart — er heftete sich vor allem an sein effektvollstes, von Königen und Schlachten wimmelndes Drama: *The Battell of Alcazar, fought in Barbarie, betweene Sebastian king of Portugall, and Abdelmelec king of Marocco. With the death of Captaine Stukeley* (gedr. 1594). Auf den Schlachtfeldern dieser Tragödie wütet eine blutbefleckte, schwarze Gestalt, der mörderische Mohr Muly Mahamet, der seine jüngeren Brüder und den Oheim seinem Ehrgeiz geopfert hat und mit Hülfe der Portugiesen seine einheimischen Feinde zu besiegen hofft. In diesem schwarzen Unhold wollte Peele den Größenwahnsinn des Marlowe'schen Tamburlaine verkörpern, seine Reden sind voll Sturm und Drang, der sich manchmal zu lächerlichem Bombast steigert — man begreift, daß die Muly-Szenen der Masse der Zuschauer gewaltig imponieren konnten, während sie zugleich die Kritik, den Spott der anderen Literaten herausfordern mußten. Der Mohr wird von seinen Gegnern besiegt, er muß mit seiner Gattin Calipolis und seinem Sohne in die Wildnis fliehen, Calipolis ist dem Hungertode nahe. Da raubt der Mohr einer Löwin ihre Beute — nicht ein Stück Löwenfleisch, wie gewöhnlich ungenau gesagt wird

— und bringt der Gattin auf der Spitze seines Schwertes das blutige Fleisch mit den Worten:

Hold thee, Calipolis, feed, and faint no more —

eine Aufforderung, die er innerhalb derselben Rede noch zweimal wiederholt in der Fassung:

Feed, then, and faint not, fair Colipolis.

Nach dem Dank der Frau sagt er nochmals:

Feed and be fat, that we may meet the foe (II, 3; p. 428f.).

Über diese drastische Szene und die unfreiwillige Komik dieser Aufforderung muß Shakespeare oft herzlich gelacht haben, er konnte der Versuchung nicht widerstehen, die Ermahnung des Mohren auch von seinem in der zeitgenössischen Dramatik so wohl bewanderten Pistol an die Wirtin des Eberkopfs richten zu lassen, wobei er sich jedoch eine leichte Textänderung erlaubte, eine Verschmelzung des verschiedenen Wortlauts der Peele'schen Verse. Pistol sagt: *Feed, and be fat, my fair Calipolis* (H4B, II, 4) — und damit hat er dem Zitat seine klassische Fassung gegeben, die späteren Dramatiker verwenden das geflügelte Wort immer in der Pistol'schen Prägung, ein weiterer Beweis der großen Wirkung der Pistol'schen Szenen. Dekker's Tucca, der ja überhaupt Pistol's Vorliebe für Zitate aus populären Dramen geerbt hat, sagt zur Witwe Miniver: *Feede and be fat, my faire Calipolis* (*Satiromastix*, vol. I, p. 230); Marston's Quadratus fordert die Tischgenossen zu fröhlichem Zechen auf mit den Worten:

Feed, and be fat, my fair Calipolis.
Rivo, here 's good juice, fresh borage, boy!
(*What you will*, V, 1; vol. II p. 404);

Heywood's Captain Bonvile versichert dem Wirt:

Here doe I meane to cranch, to munch, to eate,
To feed, and be fat, my fine Cullapolis
(The Royal King and the Loyal Subject, II, 3; vol. VI p. 30).

Auch in Fletcher's *Loyal Subject* hören wir noch ein Echo der Worte Muly's, Honoria sagt scherzend zu ihrer Schwester: *Let 'em feed so, and be fat* (III, 2; vol. VI, p. 57).

Auch Ben Jonson hat eine Stelle dieser Szene bespöttelt, aber nicht Muly's Aufforderung zum Essen und Fettwerden, die ihm wohl bereits zu abgedroschen war, sondern die hyperbolischen Verwünschungen, die der besiegte Mohr gegen die ganze Schöpfung ausstößt. Einen der Schauspielerknaben, der Pyrgi des Tucca treibt schließlich der Ehrgeiz dazu, sich auch noch in der Rolle des Mohren zu zeigen: *Now you shall see me do the Moor; master, lend me your scarf a little* — Muly Mahamet war also damals der Bühnenmohr κατ' ἐξοχήν! Der Knabe verschwindet und erscheint wieder auf den Schultern des Apothekers Minos, der majestätisch auf und ab stolziert, während der Kleine von seinem erhöhten Standpunkt aus ein Bruchstück aus der diese Szene eröffnenden Rede des Mohren zum besten gibt:

Where art thou, boy? where is Calipolis?
Fight earthquakes in the entrails of the earth,
And eastern whirlwinds in the hellish shades;
Some foul contagion of the infected heavens
Blast all the trees, and in their cursed tops
The dismal night-raven and tragic owl
Breed and become forerunners of my fall!
(*Poetaster,* III, 1; vol. II, p. 433ff.),

vgl. *Battle,* II, 3, p. 427.

Außer dieser Mohren-Idylle in der Wildnis scheint besonders noch ein von Peele hinter die Bühne verlegtes

Gespenster-Intermezzo viel belacht worden zu sein. Mitten in dem Prolog des zweiten Aktes lesen wir die Bühnenweisung: *Three Ghosts, within, cry "Vindicta"!* — nämlich die Geister der Brüder und des Oheims Muly's, die auf seine Veranlassung ermordet wurden. Durch dieses klägliche Schreien der Geister erhielt das Wort *vindicta* einen lächerlichen Klang, wiederholt finden wir es später scherzhaft verwendet. Tucca's Pyrgi sollen ihre Begabung für Geisterrollen bekunden: *The ghost, boys!* ruft er ihnen zu, worauf der Ruf *Vindicta* ertönt (*Poetaster*, l. c. p. 431); Heywood's Sencer, *a conceited gentleman*, droht seinem Gegner: *Chartly, ile cry* vindicta *for this scorn!* (*Wise Woman of Hogsdon*, vol. V, p. 327), und in seinen *Captives* ruft der Diener Denis aus:

> *Helpe, helpe! his murthered ghost is com from Hell*
> *On earth to cry Vindicta!*[82] —

in Fletcher's *Fair Maid of the Inn* sagt der Clown:

> *In despite of thee, my master, and thy master, the grand devil himself, Vindicta! Vindicta!* (III, 1; vol. X, p. 47).

Gezwungen sind wir freilich nicht, solche Ironisierungen des lateinischen Ausrufs als eine Nachwirkung des jämmerlichen Schreiens der Peele'schen Geister zu betrachten, denn wir bekommen denselben Ausruf auch noch in anderen alten Rachetragödien zu hören. Schon Kyd's Hieronimo hatte gesagt: *Vindicta mihi* (*Span. Tr.*, III, 13); der Geist des Herzogs von Clarence eröffnet *The True Tragedie of Richard the Third* (1594) mit den Versen:

> *Cresce cruor: sanguis satietur sanguine: cresce,*
> *Quod spero cito. O cito, cito, vendicta!*
>
> (Sh.-Library, Part II, vol. I);

[82] Vgl. Bullen's Collection of Old Engl. Plays, vol. IV, p. 192. Bullen's Anmerkung: *The exclamation of old Hieronimo's ghost in Kyd's "Spanish Tragedy"* beruht auf einem Gedächtnisfehler.

in der 1595 gedruckten Tragödie *Locrine* lauten die letzten Worte des racheschnaubenden Geistes des Albanact: *Vindicta! vindicta!* (III, 6), und auch in dem zweiten Teil von Marston's *Antonio and Mellida*, in *Antonio's Revenge*, ruft der Rächer Antonio wiederholt: *Vindicta!* (V, 1; vol. I, p. 179ff.). Es ist deshalb durchaus möglich, daß Jonson bei seiner Verspottung des Ausrufs in erster Linie an diese Stelle in einem Werke seines Feindes Marston gedacht hat. Eine andere *Vindicta*-Ironisierung hat man wohl mit Recht auf den Geist in *Locrine* bezogen: in dem Vorspiel der bürgerlichen Tragödie *A Warning for Fair Women* (gedr. 1599), in einem Streitgespräch der Tragödie und der Komödie, sagt die letztere in ihrer abfälligen Kritik des von der Rivalin Gebotenen:

> Then, too, a filthy whining ghost,
> Lapt in some foul sheet, or a leather pilch,
> Comes screaming like a pig half stick'd,
> And cries, *Vindicta!* — Revenge, Revenge!
> With that a little rosin flasheth forth,
> Like smoke out of a tobacco pipe, or a boy's squib
> (cf. Simpson *School of Sh.* vol. II, p. 243, v. 47ff.)[83]

Immerhin werden Peele's *Vindicta*-Geister gewiß auch das ihrige dazu beigetragen haben, den gesuchten fremdsprachlichen Ausruf lächerlich zu machen.

Der herrschenden Ansicht nach hat Pistol noch eine andere Stelle aus einem Peele'schen Drama verewigt — seine zweimalige Frage: *Have we not Hiren here?* (H4B II, 4), die Mrs. Quickly zu einem so entrüsteten Protest veranlaßt, gilt als ein Zitat aus einem uns leider verlorenen Stücke Peele's, betitelt *The Turkish Mahomet and Hiren the Fair Greek* (1594? vgl. Dyce, p. 341). Wir

[83] Vgl. Gifford's Jonson-Ausgabe, vol. II, p. 432, Anm.

wissen nicht, ob dieses Drama überhaupt gedruckt worden ist, und ob es den späteren Dramatikern noch aus eigener Anschauung bekannt war — gewiß ist, daß sie nichts Neues bieten, sondern nur leichte Variationen der Frage Pistol's, der somit schon ihr einziger Gewährsmann gewesen sein könnte. In Dekker's *Satiromastix* überläßt Tucca die Entscheidung über die Bestrafung des Horace den Damen mit den Worten: *We have Hiren heere, speake, my little dish-washers, a verdit, Pisse-kitchins* (vol. I, p. 245); der betrunkene Lehrling Quicksilver schreit seinen Meister, den Goldschmied Touchstone, an: *'Sfoot, lend me some money; hast thou not Hiren here?* (*Eastward Hoe*, II, 1; vgl. Bullen's Marston, vol. III, p. 26); Middleton's Gnotho bemerkt mit einem naheliegenden Wortwitz: *We have Siren here* (Old Law, IV, 1; vol. II, pp. 197, 199), wird aber darauf aufmerksam gemacht, daß er *Hiren* zu sagen habe.

Von der modernen Kritik ist Peele oft getadelt worden, weil er in seinem halb historischen Drama *The Famous Chronicle History of King Edward the First* (gedr. 1593) ein so häßliches Zerrbild der Gattin Edward's I., der Königin Eleonore von Castilien, geboten hat, auf Grund einer volkstümlichen, der Spanierin feindlichen Überlieferung, die schon vor Peele's Drama auch in Balladenform zirkulierte. Der Masse seiner Zeitgenossen aber, dem Volk, lagen derartige Bedenken der historischen Gerechtigkeit fern, sie entsetzten sich mit Behagen über die Grausamkeit der fremden Fürstin, die vor ihren Augen, auf der Bühne, die Gattin des Lordmayor von London durch den Biß einer giftigen Schlange töten ließ, und freuten sich über die Bestrafung dieses weiblichen Unholds: der Sage nach wurde die Königin, die selbst bei

einem Meineid die Erde aufforderte, sich zu öffnen, in London bei Charing Cross wirklich von ihr verschlungen und in Queenhithe wieder ausgespieen. Diese Beziehungen des Dramas zur Londoner Stadtgeschichte verhalfen ihm zu der Ehre, von dem Bürgersmann, der in dem Vorspiel von Beaumont's und Fletcher's *Knight of the Burning Pestle* die Schauspieler ärgerlich fragt, warum sie nicht die guten alten Stücke aufführten, in seiner Liste solcher empfehlenswerter Schaustellungen genannt zu werden: *What need you study for new subjects, purposely to abuse your betters? why could not you be contented, as well as others, with* The Legend of Whittington, *or* The Life and Death of Sir Thomas Gresham, with the building of the Royal Exchange, *or* The Story of Queen Eleanor, with the rearing of London Bridge upon woolsacks? (Induction; vol. II, p. 132).

Das spätere Drama enthält noch verschiedene Anspielungen auf das Versinken und Wiederemporsteigen der englischen Königin, die alte, vor Peele in Balladenform besungene Sage[84] hatte jedenfalls durch sein Drama neue Lebenskraft gewonnen. So sagt bei Middleton der Schelm Knavesby: *I will sink at Queenhive, and rise again at Charing Cross, contrary to the statute in Edwardo primo* (*Anything for a Quiet Life*, V, 2; vol. V, p. 334), und sein Almachides bestürmt die spröde Amoretta:

> *Amsterdam swallow thee for a puritan,*
> *And Geneva cast thee up again! like she that sunk*
> *A Charing Cross, and rose again at Queenhithe*
> (*The Witch*, I, 1; vol. V, p. 361);

[84] Über Peele's Verhältnis zu dieser Ballade vgl. Thieme, Peele's Edward I und seine Quellen (Halle 1903), und Kronenberger, George Peele's Edward I (Jena 1903).

vgl. außerdem in W. Cartwright's Lustspiel *The Ordinary*:

Slicer. I'll lay my neck to a farthing, then, they're vanish'd.
Hearsay. Sunk like the Queen; they'll rise at Queenhive, sure!
(V, 4; DH. vol. XII, p. 309.)[85]

[85] Dem Versuch, George Peele zum Urbild des Shakespeare'schen Falstaff zu machen (vgl. Sarrazin in den Beiträgen zur romanischen und englischen Philologie, Breslau 1902, p. 177 ff.), stehe ich sehr zweifelnd gegenüber.

V. John Lyly.

Die Götter, Halbgötter und Menschen, Männlein und
ɔlein, die in Lyly's mythologischen und pseudohisto-
ıen Dramen vor uns wohlabgemessene, altväterische,
nicht anmutslose Menuett-Figuren ausführen, haben
den Anchronismus polemischer Anspielungen auf die
enössische Literatur Englands nicht gestattet, und
ı das übermütige Völkchen, das in den komischen
'mezzi der Komödien sein Wesen treibt, die übermäßig
igen Pagen und Zofen und anderen lustigen Kumpane
ın diese Art des Spottes nicht gepflegt. Wirklich po-
r ist von dem zahlreichen Personal dieser höfisch
ichen Spiele nur eine Gestalt geworden, die Wahr-
rin *Mother Bombie*, die im Mittelpunkt der nach ihr
nnten Komödie steht. Lyly bewegt sich in diesem
ıuspiel ausnahmsweise in der bürgerlichen Sphäre,
ɔ klassisch benamsten Leute treten uns in den Straßen
ɛentischen Stadt Rochester entgegen, und so konnte er
ı seiner alten Prophetin ein volkstümliches Gepräge
n. Die *Mother Bombie* hat in der Tat die Gunst des
en Publikums gewonnen: zauberkundige alte Weiber
erer Dramen werden öfters mit dem Namen dieser
ɜchen Vertreterin ihrer Zunft bezeichnet.[86] Satirische

[86] Cf. Dekker-Ford-Rowley, *The Witch of Edmonton*, vol. IV,
14 — Old Banks sagt zu der Hexe: *You see your work, Mother
by;* Heywood, *The Wise Woman of Hogsdon*, vol. V, p. 292 —
kluge Frau nennt unter ihren Vorgängerinnen *Mother Bombye;*

Anspielungen auf irgendeine der Lyly'schen Komödien sind mir jedoch nicht bekannt.

Einen viel größeren, in weite Kreise der Nation dringenden Erfolg hat Lyly als Prosaiker erzielt. Es war eine für die Dauer seines Namens glückliche Stunde, in der er sich entschloß, eine stilistische Neuheit der jüngsten Vergangenheit, *the new fashions in phrases and wordes*, die George Pettie 1576 in seinem *Pettie Pallace of Pleasure*[87] geboten hatte, getreu, ja man kann ohne Übertreibung sagen: sklavisch, nachzuahmen in einem größeren

---

Middleton, *Spanish Gipsy*, II, 1; vol. VI, p. 141 — die Zigeunermutter wird von dem Clown Soto betitelt: *Grave Mother Bumby*. — Eine Anspielung auf Lyly's *Endymion*, der von der alten Zauberin Dipsas in einen vierzigjährigen Schlaf versenkt wird, wollte Dyce bei Shirley erkennen. Der schläfrige Diener Dormant sagt: *They talk of Endymion, — now could I sleep three lives (The Example*, I, 1; vol. III, p. 286). Aber der Zauberschlaf des schönen Jägers ist ja schon ein Bestandteil der alten Göttersage. Bemerkenswert ist eine Übereinstimmung des Gedankens und des Ausdrucks mit einer Stelle dieser Komödie Lyly's in Dekkers *Westward Hoe*. Die Kupplerin Birdlime sagt zu der Bürgersfrau, die sie für einen alten Edelmann gewinnen will: *Does his age grieve you? foole? Is not old wine wholsommest, olde Pippines toothsommest, old wood burne brightest . . . ?* (vol. II, p. 306). Ähnlich hatte der in die alte Dipsas verliebte Sir Topas gesagt: *Give mee a pippin that is withered like an olde wife. . . Then a contrario sequitur argumentum: Give me a wife that lookes like an olde pippin... Knowest thou not that olde wine is best? . . . I love the smoke of an olde fyre . . .* (V, 2; vol. III, p. 69 der Bond'schen Ausgabe). — Viel beachtet wurden die graziösen Liedchen, die dem Prosatext der Komödie *Campaspe* eingefügt sind. In Chapman's *Byron's Tragedy*, I, 1, p. 248, spielt Cupid mit der Nymphe um Küsse und verliert Bogen und Pfeile an sie, in genauer Übereinstimmung mit dem Anfange von Lyly's berühmtem Liedchen. Zwei andere Lieder wurden mit einigen Veränderungen von anderen Dramatikern unbedenklich für ihre Stücke verwendet, vgl. Archiv, CXI, p. 177f.

[87] Näheres über dieses wichtige Büchlein in Qu. und Forsch. LXX (Straßburg 1892), p. 21ff.

Werke, das eine Mischung von moralischer Belehrung und Unterhaltung bringen sollte, letztere freilich in einem nach moderner Anschauung minimalen Prozentsatz. John Lyly's zwei große Prosa-Romane, *Euphues: The Anatomy of Wit* (1578) und die Fortsetzung *Euphues and his England* (1580), fanden sofort Beifall und Nachahmung, und gar manchmal möchte es einem beim Lesen modernster Erzeugnisse des englischen Schrifttums bedünken, daß die Wirkung dieses von Pettie in allen seinen Eigentümlichkeiten scharf ausgeprägten, von Lyly popularisierten Stiles nie mehr ganz aus der englischen Prosa geschwunden ist. Bei den Zeitgenossen machte sich allerdings bald eine begreifliche Reaktion gegen diese Schreibweise geltend. Sehr deutlich läßt sich die schnelle Verbreitung und die ebenso rasche Entwertung dieses Modestiles beobachten in den Schriften des dem Geschmack des Tages dienenden Robert Greene: seine ersten Werke strotzen von Euphuismen, die dann im Laufe der Jahre immer seltener werden.

Im letzten Dezennium seines Lebens bekam Lyly, der trotz des Triumphes seines Euphues überhaupt kein Glückskind gewesen zu sein scheint, auch über dieses sein opus magnum noch genug des Ärgerlichen zu hören — dieser wortkünstelnde Stil mit seinen brillanten stabreimenden Antithesen und Parallelismen, mit den herkömmlichen Frage- und Antwortspielen in den endlosen Monologen seiner Helden und Heldinnen, mit seiner Überfülle von zum Teil höchst sonderbaren Gleichnissen, forderte zur Ironisierung und Parodierung heraus. Der nachahmende Euphues hatte Pettie's originelles Büchlein bald gänzlich verdrängt, verdientermaßen traf auch aller Spott der Zeitgenossen den erfolgreichen Imitator.

Auf dem Gebiete der dramatischen Dichtung tritt uns als erster Spötter ein Mann entgegen, der sehr viel von Lyly gelernt hatte, von seinen Dramen sowohl wie auch vom Euphues — kein geringerer als Shakespeare selbst. Sein Spott ist denn auch ebenso fein wie harmlos. In höchst aufdringlicher Weise wird im Euphues bei jeder Gelegenheit Moral gepredigt, er enthält gute Lehren für die verschiedensten Lebenslagen — nichts natürlicher, als daß auch Falstaff in seiner großen Moralpredigt *in usum delphini* unwillkürlich in den Ton des Euphues verfällt und dem Prinzen mit euphuistischen Stabreimen und Gleichnissen ins Gewissen redet:

Harry, I do not only marvel where thou spendest thy time, but also how thou art accompanied: for though the camomile, the more it is trodden on the faster it grows, yet youth, the more it is wasted the sooner it wears. . . . There is a thing, Harry, which thou hast often heard of and it is known to many in our land by the name of pitch: this pitch, as ancient writers do report, doth defile; so doth the company thou keepest; for, Harry, now I do not speak to thee in drink but in tears, not in pleasure but in passion, not in words only but in woes also . . . (Henry 4, A II, 4).

Ein merkwürdiges Gegenstück zu dieser Parodie liefert uns die sehr gehaltvolle Moralpredigt einer anderen Persönlichkeit Shakespeare's: die unvergeßlichen Ratschläge des Polonius für den scheidenden Sohn sind wahrscheinlich auch vom Euphues beeinflußt![88] Von der Scherzrede Falstaff's abgesehen, bietet Shakespeare keine Stelle, die sich als eine Verspottung des Euphuismus auffassen ließe. Sein wiederholter Spott über die stabreimenden Dichter gehört in ein anderes Kapitel.

Auch Ben Jonson ist mit Lyly recht glimpflich verfahren: die gelehrten Elemente, mit denen die Dramen

[88] Vgl. Bond's Lyly, vol. I, p. 165.

und die Euphues-Bücher so reichlich durchsetzt sind, mochten ihn verwandtschaftlich berühren und ihm den Mann sympathisch machen. Spöttische Anspielungen hat Jonson nur seinen ersten Lustspielen eingefügt — wiederholt läßt er in *Every Man out of his Humour* minderwertige Menschen ihre Vertrautheit mit dem Euphues an den Tag legen. So benutzt der geckenhafte, phrasendreschende Höfling Fastidious Brisk, der früher manchmal sehr mit Unrecht für eine Karikatur Lyly's selbst ausgegeben wurde, den Nebentitel des Euphues zur Bezeichnung der von ihm angebeteten Dame, der schnippischen Saviolina: *When she speaks her self, such an anatomy of wit, so sinewized and arterized . . .* (III, 1; vol. II, p. 92), und der törichte, diesen Stutzer als das Urbild aller Eleganz bewundernde Fungoso unterschreibt sich in einem seiner Bettelbriefe an seinen geizigen Vater Sordido als: *Yours, if his own,* wozu der Alte bemerkt: *How's this! Yours if his own! Is he not my son, except he be his own son? belike this is some new kind of subscription the gallants use* (III, 2; ib. p. 111). Sordido ist hinter seiner Zeit zurück, eine Neuigkeit waren solche Unterschriften im Jahre 1599 längst nicht mehr: Fungoso, dessen charakteristische Eigenschaft es ist, daß er immer der Mode nachhinkt, imitiert und parodiert die Unterschriften der feinen Damen und Herren im Euphues. Philautus unterzeichnet seinen ersten Brief an die spröde Camilla mit: *Thine ever, though he be never thine* (vol. II, p. 124), Camilla antwortet: *Neither thine, nor hir owne* (p. 129), und ihre Grausamkeit veranlaßt ihren Verehrer zu dem Seufzer: *Thine ever, though shortly never* (p. 141); Euphues, unzufrieden mit der Handlungsweise seines Freundes, ermahnt ihn unterschriftlich: *Thine ever to*

use, if thou be thine owne (p. 154), und der auf den rechten Weg zurückgeführte Philautus beteuert: *Thyne or not his owne* (p. 222). Als eifrige Leserin des Euphues bekundet sich schließlich auch noch Fungoso's würdige Schwester, die launische, eitel über ihren Stand hinausstrebende Kaufmannsfrau Fallace. Sie, die den schwachen, ihr jeden Wunsch erfüllenden Gatten malträtiert und in den gezierten Höfling Fastidious Brisk verliebt ist, zitiert diesem gegenüber schmachtend und andeutungsvoll: *O, master Brisk, as 'tis in Euphues, "Hard is the choice, when one is compelled either by silence to die with grief, or by speaking to live with shame"* (V, 7; ib. p. 192f.) — eine fast wortgetreue Wiederholung des ersten Satzes in dem ersten Briefe des Philautus (l. c. p. 123). Diese Stelle war für Jonson offenbar ein geflügeltes Wort, schon vor dem Zitat der Fallace hatte er den Hungerleider Shift eine Parodie zum besten geben lassen: *Hard is the choice when the valiant must eat their arms, or clem* (III, 1; ib. p. 103).

Auch in der unmittelbar folgenden Charakter-Komödie *Cynthia's Revels*, in der Jonson verschiedene Motive von *Ev. Man out of* unbedenklich wiederholt hat, verspottet Crites die euphuistischen Briefunterschriften, wobei uns der Satzbau und die Alliteration der in Antithese stehenden Wörter gar keinen Zweifel darüber lassen, daß wirklich eine Ironisierung der Lyly'schen Schreibweise beabsichtigt ist. In seiner Verhöhnung Hedon's sagt er: *You that tell your mistress, her beauty is all composed of theft; her hair stole from Apollo's goldy-locks . . . . and for her other parts, as you cannot reckon them, they are so many; so you cannot recount them, they are so manifest. Yours, if his own, unfortunate Hoyden, instead of Hedon* (V, 2; vol. II, p. 334f.).

Vollkommen abzulehnen ist die Meinung, daß der Schreiber des Richters Preamble, *Miles Metaphor*, eine der Nebenpersonen in Jonson's letztem Schauspiel *A Tale of a Tub* (1633), ironische Beziehungen zum Euphuismus habe. Wie der Etikettenname verrät, wollte Jonson die Äußerungen dieses Mannes dazu verwenden, die Metaphernverschwendung der zeitgenössischen Literatensprache zu verspotten, und, obwohl sich der alternde Dichter dieser Absicht nur hin und wieder erinnert hat, bietet uns Miles Metaphor in der Tat einige drollige Übertreibungen des beliebten bildlichen Ausdrucks: *I shall fit / The leg of your commands with the strait buskins / Of dispatch presently . . . Let not the mouse of my good meaning, lady, / Be snapp'd up in the trap of your suspicion, / To lose the tail there, either of her truth, / Or swallow'd by the cat of misconstruction* (IV, 4; vol. VI, p. 198). Awdrey Turfe entgegnet mit Recht: *You are too finical for me; speak plain, sir* — aber Lyly würde sich von diesem Tadel nicht getroffen gefühlt haben. Jonson's Satire richtet sich gegen die Auswüchse des Arcadianismus, gegen die gesuchten schwülstigen Metaphern des von Sidney's berühmtem Roman ausgehenden und lange den Geschmack der Zeit beherrschenden Stiles: der klare und verstandesmäßig nüchterne Euphuismus kennt diese Affektation nicht.

Eine der auffälligsten Erscheinungen der Londoner Literatenwelt war in den letzten Jahren des großen Jahrhunderts zweifellos einer von den ganz Jungen, John Marston, der sich schon zu Anfang der zwanziger Jahre seines Lebens berufen fühlte, seinen Zeitgenossen ihre Sünden vorzuhalten, in zum Teil höchst geschmacklosen, aber nicht kraftlosen Satiren. Satiriker ist Marston auch

nach seinem Übergang zur Bühne geblieben: die meisten seiner sich rasch folgenden, seine Begabung bald erschöpfenden Stücke enthalten satirische Intermezzi vorwiegend literarischer Art, bei denen sich unsere berechtigte Neugierde öfters darüber zu beklagen hat, daß wir nicht mehr imstande sind, mit Sicherheit zu bestimmen, welchen seiner Kollegen der junge Dichter auf dem Korn hatte.

Daß sich ein so kritischer Kopf die ins Auge springenden stilistischen Absonderlichkeiten des Euphuisten nicht entgehen ließ, ist selbstverständlich, und seine gegen Lyly gerichteten Ausfälle haben für uns Nachlebende wenigstens die erwünschte Eigenschaft, daß wir die ironische Absicht und das Opfer des Dichters auf den ersten Blick zu erkennen vermögen.

Die ausführlichste Parodie des Euphuismus hat sich der junge Marston in einem seiner allerersten Stücke geleistet, in der anonym überlieferten, aber alle Merkmale seiner Autorschaft tragenden Komödie *Jacke Drum's Entertainement, or The Comedie of Pasquil and Katherine* (1600, gedr. 1601). Sie enthält eine Figur, die nur den Zweck hat, eine der Eigentümlichkeiten dieser Schreibweise zu verspotten: Lyly's extreme Vorliebe für Gleichnisse, deren er sehr oft eine größere Anzahl aneinander gereiht hat. Viele dieser Gleichnisse hat er aus der Naturgeschichte des Plinius bezogen, und im Notfall hat er die Fülle der Naturwunder dieses Werkes noch aus seiner eigenen Phantasie ergänzt. Um diese Manier des Euphuisten *ad absurdum* zu führen, hat Marston den tölpelhaften Mr. John Ellis, einen der Freier der wankelmütigen Camelia, mit einer ähnlichen Gleichnis-Manie ausgestattet. Natürlich hat der Satiriker dabei übertrieben, nicht nur

durch die Wahl lächerlicher Vergleiche, sondern besonders auch dadurch, daß die Gleichnisse des Herrn Ellis — *my sonne Simile* nennt ihn der lustige Vater seiner Angebeteten — zu der Handlung oder dem Gedanken, die sie illustrieren sollen, passen wie die Faust aufs Auge. Lyly selbst hat sich einer solchen Zusammenhanglosigkeit nur ganz ausnahmsweise schuldig gemacht[89], auch seine gesuchtesten Vergleiche sind durch einen, manchmal freilich recht dünnen, Gedankenfaden mit dem Sinn des Satzes verbunden — der blöde Ellis hingegen trägt mit unerschütterlichem Ernst die größten Widersinnigkeiten vor: „Wie kranke Augen die Sonne nicht ertragen und grindige Hände Salzwasser nicht vertragen können, so muß ich euch alle verlassen und meine Herrin aufsuchen" (Act I, z. 408ff.; vgl. Simpson, *School for Shakespeare*, vol. II, p. 150); „wie das Landmädchen seiner Kuh ruft, um sie zu melken, oder wie der Reisende seiner Wirtin klopft, um mit ihr abzurechnen, ebenso rufe ich zu dir, o Herrin" (II, z. 283ff.; ib. p. 162); „ebenso wie einige Leute Muffe tragen der Wärme wegen, andere aus Übermut, andere aus Hochmut, wieder andere nur um ihre gichtigen Finger zu verbergen, so will ich Eures Vaters Einwilligung erlangen und Euch heiraten" (III, z. 153ff.; ib. p. 172); vgl. außerdem I, z. 390f., ib. p. 149; II, z. 366f., ib. p. 165; IV, z. 176f., ib. p. 188; V, z. 220ff., 235ff., ib. p. 203f. — Ein anderer Narr des Marston'schen Stückes, Mr. Puffe, hat auch eine satirische Mission, er soll sich in bombastischen Höflichkeitsphrasen, in *fustian* — wie Marston selbst seine Sprechweise bezeichnen läßt — überbieten, wobei er zumeist außerhalb des Bereiches des Euphuismus

[89] Zwei bedenkliche Fälle dieser Art bespricht Bond, vol. I, p. 133f.

bleibt, — aber ein Merkmal dieses Stiles, das Aneinanderreihen kurzer, im Bau völlig übereinstimmender Fragesätze, taucht einmal doch auch in seinen geschwollenen Reden auf: *Who seeth the Sunne, but hee must adore it? Who seeth beautie, but he must honour it? Who vieweth gold, but he must covet it* (III, z. 106f.; ib. p. 170), vgl. zum Beispiel in Euphues' Antwort auf die Vorwürfe des Eubulus: *If Nature bear no sway, why use you this adulation? If Nature work the effecte, what booteth any education? If Nature be of strength or force, what availeth discipline or nurture?* (vol. I, p. 192).

Kürzer und in etwas verschiedener Weise hat Marston die Gleichnisfülle des Euphues nochmals in seiner kuriosen Tragikomödie *Antonio and Mellida* (gedr. 1602) ironisiert. Eine der plumpen komischen Nebenpersonen dieses verwicklungsreichen Stückes, der Witzling Sir Jeffrey Balurdo, verwendet einmal zwei nach Lyly's Muster mit lateinischen Wörtern gespickte Vergleiche, deren Lächerlichkeit darin besteht, daß sie im Gegensatz zu den wunderlichen, allzu häufig bei den Haaren herbeigezogenen Gleichnissen der Euphuisten von trivialster Selbstverständlichkeit sind: *You know the stone called* lapis; *the nearer it comes to the fire, the hotter it is: and the bird, which the geometricians call* avis, *the farther it is from the earth, the nearer it is to the heaven; and love, the nigher it is to the flame, the more remote (there's a word, remote!) the more remote it is from the frost* (V, 1; vol. I, p. 86). Vögel und Steine mit den phantastischsten Namen und Eigenschaften finden sich ja im Euphues in Menge, man denke zum Beispiel an die Vögel *Trochilus* (vol. I, p. 193), *Taurus* (p. 194) und *Piralis* (vol. II, p. 93), an den Stein *Cylindrus* (vol. I, p. 219), an den Feuerstein

von *Liguria* (p. 258) und viele andere. Der Spott Balurdo's war somit kein unverdienter.

Zum drittenmal und noch kürzer hat sich Marston über die Gleichnisfülle Lyly's lustig gemacht in der Komödie *What you will* (gedr. 1607). Der schwachsinnige Simplicius Faber prahlt, er werde die schöne Dame, von deren Gunst er sich goldene Berge verspricht, schon beim ersten Werben durch den Fluß seiner Rede bezaubern: *I shall so ravish her with my courtship; I have such variety of discourse, such copy of phrase to begin, as this:* Sweet lady, Ulysses' dog, after his master's ten years travel — *I shall so tickle her: or thus,* — Pure beauty, there's a stone .... Als ihm aber die vermeintliche Schöne, sein als Frau verkleideter Page Pippo, zugeführt wird, kann er selbst diese den Euphuisten gestohlenen Phrasen nur stotternd und stückweise vorbringen: *Sweet lady, Ulysses' dog, there's a stone called — O Lord, what shall I say* (V, 1; vol. II, p. 408f.).[90]

Auch die im Euphues beliebten Häufungen von kurzen Beispielsätzen, deren Nomina manchmal durch den Stabreim verbunden sind, hat Marston in spöttischer Absicht nachgeahmt. In dem Schauspiel *The Malcontent* (gedr. 1604) läßt er den verkleideten Herzog Altofronto von Genua in einem Gespräch mit der Kupplerin Maquerelle eine solche Kette vortragen und mit einem ärgerlichen Ausruf über dieses Wortgetändel abbrechen: *Faith,*

[90] Im *Fawn* (gedr. 1606) verwendet Hercules das durch Falstaff dem Gedächtnis der Nachwelt eingeprägte Gleichnis des Euphues, indem er zu dem Eifersuchtsnarren Zuccone, der selbst die vermeintlichen Sünden seiner tugendhaften Gattin in die Welt hinausschreien will, spöttisch sagt: *Indeed, sir, a repressed fame mounts like camomile — the more trod down, the more it grows. Things known common and undoubted, lose rumour* (II, 1; vol. II, p. 144).

I perceive, when all is done, there is of women, as of all other things, some good, most bad; some saints, some sinners: for as nowadays no courtier but has his mistress, no captain but has his cockatrice, no cuckold but has his horns, and no fool but has his feather; even so, no woman but has her weakness and feather too, no sex but has his — I can hunt the letter no farther. . . (Aside). *O God, how loathsome this toying is to me! that a duke should be forced to fool it!* (V, 2; vol. I, p. 300f.).

Daß der Euphues in erster Linie als ein Damenbuch betrachtet wurde, beweist uns eine zornige Äußerung Tysefew's in Marston's packendstem Drama *The Dutch Courtezan* (gedr. 1605). Er nennt in einem Scharmützel seines lustigen Krieges mit der losen Crispinella den zweiten Teil des Euphues unter den Büchern, die ihr den Kopf verdreht und sie so übermütig und schnippisch gemacht hätten: *By the Lord, you are grown a proud, scurvy, apish, idle, disdainful, scoffing — God's foot! because you have read* Euphues and his England, Palmerin de Oliva, *and* the Legend of Lies! (IV, 1; vol. II, p. 69). Tysefew wird dabei wohl besonders an die im zweiten Euphues-Buch enthaltene Episode der spröden Camilla gedacht haben, die den verliebten Philautus nach allen Regeln euphuistischer Kunst abfahren läßt.[91]

Vereinzelte spöttische Nachahmungen des Euphuismus begegnen uns noch in verschiedenen Dramen. So hat George Chapman einmal eine Parodie des euphuistischen Stiles versucht, in der großen Rede über die Natur, über *wit* und *will* der Frauen, mit welcher der Page in dem

[91] An die alte Hexe Dipsas in Lyly's *Endymion* dachte Marston's Malevole bei seiner Begrüßung der Kupplerin Maquerelle: *Ha, Dipsas, how doost thou old Cöle?* (II, 2).

Lustspiel *All Fools*[92] (gedr. 1605) den eifersüchtigen Cornelio foppt. Nicht als ob die ganze Rede euphuistisch gefärbt sei, das wäre dem Dramatiker wohl zu mühsam gewesen — ähnlich wie Falstaff in seiner Scherzrede, verfällt auch der Page nur hin und wieder in den Ton des Euphues, am deutlichsten an folgender Stelle: *If* [*Gazetta*] *be* **wanton** *abroad, are not you* **wanting** *at home? if she be amo***rous**, *are not you jeal***ous**? *if she be high set, are not you taken down? if she be a courtezan, are not you a cuckold?* (Act III, sc. 1).

In dem 1613 aufgeführten, der Hauptsache nach wohl von Fletcher verfaßten Drama *The Honest Man's Fortune* wird der Höfling Laverdine von einem Diener verspottet mit den Worten:

> Hang him, hedge-hog!
> H'as nothing in him but a piece of *Euphues*,
> And twenty dozen of twelvepenny ribband, all
> About him; he is but one pedlar's shop
> Of gloves and garters, pick-teeth and pomander
> (Act V, sc. 3; vol. III, p. 437f.).

Auch in zwei anonymen Dramen aus dem ersten Dezennium des 17. Jahrhunderts finden wir ironische Anspielungen auf die Gleichnisse des Euphues. Der trinklustige Bruder Studio Luxurioso, der zum Balladensänger herabgesunken ist, sich aber doch seine gute Laune und soweit als möglich auch die schöne rote Farbe seiner Nase bewahrt hat, gebraucht für seine undankbare, trockene Heimat einen Vergleich, der eine ebenso unumstößliche Wahrheit in sich birgt wie die Vergleiche des Marstonschen Balurdo: *There is a beast in India call'd a polecatt, that the further shee is from youe the less she stinks*

[92] Zu den QST. I, p. 4ff. verzeichneten Quellen dieses Stückes vgl. neuerdings: Woodbridge, Journal of Germ. Phil., I, 3.

and the further she is from you[93] *the less you smell her. This dry country is that polecatt, that creats such an unsavourie smell in the noistrells of a liquid scholler (Return from Parnassus,* 1st Part, V, 2, z. 1500ff.).

Weitere Beziehungen zu Lyly sind in der Parnassus-Trilogie nicht zu erkennen; die Vermutung, daß der gelehrte, sich mit Vorliebe in lateinischen Versen äußernde Phantasma als ein Spiegelbild des Euphuisten gemeint sei, läßt sich nicht halten. Keine der Reden dieser Gestalt hat die so leicht zu erzeugende euphuistische Färbung, die den Dramatikern das beste Mittel einer deutlichen Charakteristik ihres Opfers geboten haben würde.

In einem anderen sehr lesenswerten akademischen Drama der Zeit, in *Lingua, or The Combat of the Tongue and the Five Senses* (lic. 1607), verfällt der erfinderische Phantastes, als er von seinem Pagen Heuresis daran erinnert wird, daß er dem Master Inamorato einen Liebesbrief versprochen habe, bei der Abfassung dieses Briefes sofort in den Stil des Euphueš:

Heuresis. *Well, sir, but now for Master Inamorato's love-letter.*
Phantastes. *Some nettling stuff, i' faith; let him write thus: Most heart-commanding-faced gentlewoman, even as the stone in India, called Basaliscus, hurts all that looks on it, and as the serpent in Arabia, called Smaragdus, delighteth the sight, so does thy celestial orb-assimilating eyes both please, and in pleasing wound my love-darted heart* (II, 2; DH. IX, p. 369).

Dieses Brief-Fragment zeigt eine Stilmischung: die künstlichen Composita stammen nicht aus dem Euphues, sie ironisieren eine neuere Stil-Affektation, die zum großen Teil auf Sylvester's Übersetzung der *Semaine,* des be-

[93] Lies: *you are from her.* Eine zweifellose Dittographie.

rühmten religiösen Epos des Du Bartas, zurückzuführen ist.[94]

Späterhin hat besonders der alte, in der Zeit der Elisabeth wurzelnde Thomas Heywood, der bis zu seinem um 1641 erfolgten Tod unermüdlich Dramen produzierte, die Tradition der Euphues-Parodierung fortgesetzt, indem er seine Possenreißer und noch unfeinere Leute in Euphuismen schwelgen läßt. Namentlich der Stabreim, den Heywood in seiner dramatischen Prosa keineswegs begünstigt, blüht in der Prosa seiner Clowns, die ihn ganz in der systematischen Weise der Euphuisten, aber noch viel reichlicher, verwenden. In dem Schauspiel *The English Traveller* (gedr. 1633) liefert der Clown ein Kunststück dieser Art bei der Schilderung des wüsten Lebens im Hause des Verschwenders Master Lionell: *A Lodging of Lardgesse, a House of Hospitality, and a Pallace of Plenty . . . where for Pints, w'are served in Pottles; and instead of Pottle-pots, in Pailes . . . where there's nothing but Feeding and Frollicking; Carving and Kissing, Drinking and Dauncing; Musicke and Madding; Fidling and Feasting* . . . (vol. IV, p. 24f.). Auch dem jungen Wüstling selbst hält er eine alliterierende Lobrede: *Hee's the Adamant of this Age, the Daffadill of these dayes, the Prince of Prodigallity, and the very Caesar of all young Citizens* (ib. p. 26).

Nicht minder gewandt bedient sich der ländliche Clown in Heywood's Dramatisierung des Märchens von

[94] Über die Art und Weise, wie sich Sylvester mit den überaus zahlreichen, zum Teil dem Wesen der englischen Sprache widersprechenden Zusammensetzungen des Franzosen abgefunden hat, näheres bei Philipp Weller, Joshuah Sylvester's englische Übersetzungen der religiösen Epen des Du Bartas, Straßburger Doktorschrift, Tübingen 1902, p. 62ff.

Amor und Psyche, *Love's Maistresse* (lic. 1635), der Alliteration. Ihm verdanken wir eine knappe stabreimende Charakterisierung der berühmtesten Autoren des klassischen Altertums: *Homer was Honourable, Hesiod Heroicall, Virgil a Viceregent, Naso Notorious.. Juvinall a Joviall lad, and Persius a Paramount* (vol. V, p. 143f.); außerdem ist besonders noch seine mit vielen Stabreimen geschmückte Liste der Titel Cupido's bemerkenswert (ib. p. 113; vgl. Shakespeare's Wirkung, Materialien, IX, p. 27).

Auch Lyly's Manier, in kurzen Fragesätzen viele Beispiele aneinander zu reihen, hat Heywood persifliert und dadurch herabgewürdigt, daß er eine verworfene Person, die Kupplerin Scapha, ihre schmutzige Lebensweisheit in der eindrucksvollen, gravitätischen Redeweise des Euphues entwickeln läßt:

Ile tell thee, Daughter, in that thou knowest thy selfe to bee beloved of so many, and setlest thy affection only upon one — Doth the Mill grinde onely, when the Wind sits in one corner? Or Shipps onely saile, when it's in this, or that quarter? Is hee a cunning Fencer, that lies but at one Guard? or he a skilfull Musician, that plaies but on one String? Is there but one way to the Wood? And but one Bucket that belongs to the Well? To affect one, and despise all other, becomes the precise Matron, not the Prostitute . . . (*The English Traveller*, vol. IV, p. 20).

In demselben Stil hatte zum Beispiel Euphues monologisiert:

Doth not Treacle as wel poyson as helpe if it be taken out of time? Doth not wine if it be immoderately taken kill the stomacke. - ? Doth not Phisicke destroy if it be not well tempred? Doth not law accuse if it be not ryghtly interpreted? Doth not divinitie condemne if it be not faythfully construed? etc. (vol. I, p. 242).

Schließlich können wir uns auch noch bei Shirley überzeugen, daß der durch Falstaff für alle Zeiten be

rühmt gemachte Kamillen-Vergleich des Euphues, den Lyly selbst von Pettie abgeschrieben hatte, schon damals als der *locus classicus* des Euphuismus betrachtet wurde. In der Komödie *Hyde-Park* (lic. 1637) spricht Mrs. Carol ihrem Verehrer spöttisch die Rede vor, durch die er sich bei ihr einschmeicheln könne, er müsse sagen:

> . . . Never was simple camomile so trod on,
> Yet still I grow in love (III, 2; vol. II, p. 502).

VI. Edmund Spenser.

Frühzeitig kam die Wirkung der wunderreichen Dichtung von der *Faerie Queene* auch im englischen Drama zur Geltung — schon vor dem 1590 erfolgten Druck der ersten drei Bücher des Spenser'schen Epos. Der Einfluß war zuerst ein rein poetischer, nicht stofflicher: auch die Dramatiker sind bezaubert von der Bilderfülle der ihnen handschriftlich vorliegenden Dichtung, sie können der Versuchung nicht widerstehen, ein Teilchen dieses Reichtums, einen Abglanz dieser Farbenfülle für ihre eigene Dichtung zu verwenden, irgendeines der feinen Gleichnisse des Epikers in ihren reimlosen Versen nachzubilden.

Ganz unverkennbar ist die Nachahmung, die sich Marlowe für eine der Phantasien seines Tamburlaine gestattet hat. Zwei Stellen der FQu. hat er für sie benutzt, die eine mit engerem, die zweite mit freiem Anschluß an den Wortlaut des Originals. Der Eroberer malt sich siegestrunken die Herrlichkeit seiner einstigen Hauptstadt aus und die Pracht, die ihn dort umgeben soll:

Thorow the streets, with troops of conquered kings,
Ile ride in golden armour like the Sun,
And in my helme a triple plume shal spring,
Spangled with Diamonds, dancing in the aire,
To note me Emperour of the three fold world,
Like to an almond tree ymounted high
Upon the lofty and celestiall mount
Of ever greene Selinus, quaintly dect
With bloomes more white than Hericinas browes,
Whose tender blossoms tremble every one
At every litle breath that thorow heaven is blowen.

Then in my coach, like Saturnes royal son
Mounted his shining chariot gilt with fire,
And drawen with princely Eagles through the path,
Pav'd with bright Christall, and enchac'd with starres,
When all the Gods stand gazing at his pomp,
So will I ride through Samarcanda streets . . .
(Tamb. B. v. 4091ff.; bei Bullen IV, 4, v. 114ff.).

en Zukunftstraum Tamburlaine's hat sich der Draker zusammengesetzt aus Spenser's Schilderung der ılenden Rüstung des Prince Arthur und des Triumph- der Lucifera, der Herrin des *House of Pride:*

His glitterand armour shined farre away,
Like glauncing light of Phoebus brightest ray . . .
His haughtie helmet, horrid all with gold,
Both glorious brightnesse, and great terrour bred . . .
Upon the top of all his loftie crest,
A bunch of haires discolourd diversly,
With sprincled pearle, and gold full richly drest,
Did shake, and seemd to daunce for jollity,
Like to an Almond tree ymounted hye
On top of greene Selinis all alone,
With blossoms brave bedecked daintily;
Whose tender locks do tremble every one
At every little breath that under heaven is blowne
(FQu. I, 7, st. 29—32) —

So forth she comes, and to her coche does clyme,
Adorned all with gold, and girlonds gay . . . .
[That] strove to match, in royall rich array,
Great Junoes golden chaire, the which they say
The Gods stand gazing on, when she does ride
To Joves high house through heavens bras-paved way
Drawne of faire Pecocks . . . . (ib. I, 4, st. 17).[95]

erdem hat Marlowe auch eine der Drohungen des Erers mit einem Gleichnis des Epos geschmückt:

[95] Die Entlehnung des Mandelbaumgleichnisses war längst bet; die Ähnlichkeit mit dem Pomp der Lucifera aber hat Crawford kürzlich entdeckt, vgl. Shakespeare-Jahrb. XXXVIII, p. 298.

Ile make ye roare . . . .
As when an heard of lusty Cymbrian Buls
Run mourning round about the Femals misse,
And, stung with furie of their following,
Fill all the aire with troublous bellowing (v. 3858ff.) —

Spenser's vor Schmerz brüllender Riese hatte die Felder gefüllt mit:

As great a noyse, as when in Cymbrian plaine
An heard of Bulles, whom kindly rage doth sting,
Do for the milkie mothers want complaine,
And fill the fields with troublous bellowing (FQu. I, 8, st. 11).

Sämtliche Entlehnungen Marlowe's finden sich im zweiten Teil der Tragödie und stammen aus dem ersten Buch des Epos.

Auch George Peele hat sich einmal eines Spenserschen Gleichnisses erinnert. Sehr glücklich wendet in seinem dichterisch wertvollsten Drama *David and Bethsabe* (gedr. 1599) der Feldoberste Joab auf seinen König einen Vergleich an, den David selbst gebraucht hatte: er vergleicht ihn der Sonne, von der der Psalmist gesungen hatte, sie gehe aus der ihr von Gott gemachten Hütte heraus wie ein Bräutigam aus seiner Kammer:

As when the sun, attir'd in glistering robe,
Comes dancing from his oriental gate,
And bridegroom-like hurls through the gloomy air
His radiant beams, such doth King David show . . . (p. 473).

Peele's schöne Wiedergabe dieses aus der Bibel stammenden, auch von anderen Dramatikern[96] verwendeten

[96] Shakespeare's Richard sagt von der aus den goldenen Toren des Morgens tretenden, strahlenden Sonne:

How well resembles it the prime of youth,
Trimm'd like a younker prancing to his love!
(H6C, II, 1, v. 23 f.)

Diese Verse sind eine Ergänzung Shakespeare's, in *The True Tra-*

Vergleiches zeigt deutlich, daß er Spenser's herrliche Schilderung eines Sonnenaufganges im Gedächtnis hatte:

> At last the golden Orientall gate,
> Of greatest heaven gan to open faire,
> And Phoebus fresh, as bridegrome to his mate,
> Came dauncing forth, shaking his deawie haire:
> And hurls his glistring beams through gloomy aire
> (FQu. I, 5, st. 2).

Ob Peele in seinem dramatischen Erstling, dem Festspiel *The Arraignment of Paris* (gedr. 1584), mit dem von einer unglücklichen Liebe getöteten Schäfer, dem er Spenser's Schäfernamen Colin gab, wirklich den Dichter gemeint habe, ist ebenso unsicher[97], wie es mir unrichtig scheint, in den Schäferszenen dieses mythologischen Dramolets eine Parodie von Spenser's Pastoralen in *The Shepherd's Calendar* vermuten zu wollen.[98]

---

gedy of Richard Duke of York hatte Edward (nicht Richard) nur die beiden, auch in H6C unmittelbar vorausgehenden Verse gesprochen:

> *Loe how the morning opes her golden gates,*
> *And takes her farewell of the glorious sun*

(cf. *Shakespeare's Library*, Part II, vol. II, p. 28f.). Es ist durchaus möglich, daß Shakespeare bei dieser Einschaltung Spenser's Schilderung und besonders die das biblische Gleichnis weiter ausführenden, Spenser eigenen Worte *fresh as bridegroom to his mate* im Gedächtnis hatte. Auch Middleton scheint sich bei seiner Verwendung des Gleichnisses dieser Worte erinnert zu haben:

> *A quiet night*
> *Will make the sun, like a fresh bridegroom rise*
> *And kiss the chaste cheek of the rosy morn*
> (*Anything for a Quiet Life*, IV, 3; vol. V, p. 319).

[97] Vgl. Carpenter, *Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama* (Chicago 1895), p. 25, Anm. 1.

[98] Später (1593) hat Peele in einem Gedicht Spenser unter einem pastoralen Verstecknamen gepriesen, aber nicht als Colin, sondern als *Great Hobbinol, on whom our shepherds gaze* (cf. Dyce, p. 583).

Weder bei Peele noch auch bei dem allerdings etwas unbescheidener borgenden Marlowe sind wir, in Erwägung der eigenen poetischen Taten dieser Männer, geneigt, von einem Plagiat zu sprechen — sie haben sich auf wenige, das Dichterauge besonders fesselnde Bilder beschränkt, und das fremde, von ihnen mehr oder minder frei verarbeitete Gut sticht nicht von ihrer eigenen Habe ab. Das Plagiat beginnt, wenn ein mittelmäßiger Kopf fremde Verse in größerer Anzahl unverändert seiner eigenen Ware beimengt, sie einfach abschreibt, um sein Werk zu füllen. In höchstem Maße hat sich dieser schweren Art des literarischen Diebstahls Spenser gegenüber schuldig gemacht der anonyme Verfasser der Tragödie *Locrine* (lic. 1594). Er hat viele, zum Teil auch längere Stellen aus den 1591 unter dem Titel *Complaints* veröffentlichten kleineren Gedichten Spenser's nicht nur in die Prologe, sondern auch in den Dialog seines Dramas eingeschaltet, und zwar sehr oft wortwörtlich, ohne jeden Versuch einer Bemäntelung seiner Unredlichkeit.[99]

Ähnlicher Art sind die Spenser-Plagiate, die dem ebenfalls ungenannten Autor der Türken-Tragödie *Selimus* (gedr. 1594) kürzlich nachgewiesen worden sind.[100] Er hat sich verschiedene Stellen der FQu. angeeignet, und es ist wirklich ergötzlich, zu beobachten, mit welcher Keckheit und Gewandtheit er einen längeren Passus des Epos, die trüben Meditationen der Britomart über ihr leid-

[99] Vgl. Brotanek, Anglia, Beiblatt XI, 202ff. Brotanek, der Wiederentdecker dieser schon von Tieck erkannten Plagiate, rechnet diese Entlehnungen mit Recht zu den „unverfrorensten in der ganzen elisabethanischen Literatur".

[100] Vgl. den Auszug aus Crawford's Artikeln im Shakespeare-Jahrb. XXXVIII, p. 297 f. und meinen Crawford's Enthüllungen bestätigenden Aufsatz, ib. XLI, p. 193 ff.

volles Leben, das sie in feiner Ausführung einem von den wilden Wogen bedrohten Schiffe vergleicht, für die Klagen seines entthronten Sultans Baiazet verwendet hat. Sein Text weist auch einige kleinere Übereinstimmungen mit einer Dichtung des Zyklus der *Complaints* auf, mit *The Ruines of Rome*, die jedoch nicht als unmittelbare Entlehnungen, sondern als Plagiate aus dem von dem beutegierigen Selimus-Dichter ebenfalls geplünderten Locrine zu erklären sind.[101]

Ob Spenser von diesen beträchtlichen und anderen kleinen Plagiaten der Dramatiker je Kenntnis erhalten hat, wissen wir nicht, aber wir dürfen wohl annehmen, daß er sie ihnen bei den damaligen literarischen Sitten nicht bitter verübelt, sondern ihr Verfahren als eine der unvermeidlichen Begleiterscheinungen eines großen Erfolges betrachtet haben würde. Die Kritik der Bühne hat sich, soviel wir wissen, zu seinen Lebzeiten nicht an ihn herangewagt, ihm, dem anerkannten Dichterfürsten der Zeit, gegenüber hat es der Übermut der Dramatiker nicht versucht, das Strahlende zu schwärzen. Selbst der scharfsichtige und scharfzungige Ben Jonson, der sich späterhin in Prosa über Spenser's künstliche Archaismen abfällig äußerte, hat in seinen Dramen das romantische Epos — *Spenser's noble book*, sagt er in einem Gedicht[102] — geschont.

---

[101] Vgl. Shakespeare-Jahrb. XLI, p. 197 f.

[102] *An Epigram to my Muse, the Lady Digby, on her Husband, Sir Kenelm Digby*, vol. IX, p. 33 ff. — Genannt ist Spenser einmal in Jonson's *Epicoene* von Truewit in der großen Rede, die Morose abhalten soll, sich zu vermählen. Unter den fatalen Eigenschaften, die eine Zukünftige besitzen könnte, erwähnt er auch einen schlechten Geschmack in literarischen Dingen, der sie verleiten würde, Daniel mit Spenser zu vergleichen u. s. w.: *She may censure poets, and authors,*

Nach Spenser's Tod stoßen wir im späteren Drama wohl hin und wieder auf ein scherzhaft oder auch parodistisch gemeintes Zitat aus seinen Dichtungen, aber alle diese Anspielungen sind durchaus harmlos, nie vernehmen wir ein scharfes, die Fehler des Dichters rücksichtslos betonendes Wort. Eine Parodie des ersten Verses der FQu. — *A gentle Knight was pricking on the plaine* — gestattet sich in der *Parnassus*-Trilogie der als Schriftsteller mit der Not des Lebens kämpfende Ingenioso, der es übernommen hat, dem Stutzer Gullio Gedichte im Stile Chaucer's, Spenser's und Shakespeare's zu liefern. Nachdem sein Gedicht in Chaucer's Art bei Gullio keine Gnade gefunden hat, sagt er:

> Then you shall heare Spencers veyne.
> A gentle pen rides prickinge on the plaine,
> This paper plaine, to resalute my love (z. 1202 ff.) —

er wird jedoch sofort unterbrochen von Gullio, der diesen Worten einen obszönen Sinn beilegt (*Return from Parnassus*, 1st Part, IV, 1, p. 63). Wie fern aber den Verfassern der Parnassus-Spiele der Gedanke lag, sich über Spenser, diese Leuchte ihrer Universität Cambridge, lustig zu machen, beweist uns der begeisterte Lobeshymnus, den der sehr kritisch veranlagte Iudicio anstimmt, als er nach seiner Meinung von Spenser gefragt wird:

> A sweeter Swan then ever song in Poe,
> A shriller Nightingale then ever blest
> The prouder groves of selfe admiring Rome . . . (z. 216 ff.)

Seine Hauptwerke, der Schäferkalender und die Feenkönigin, werden gepriesen, scharf wird die undankbare Heimat getadelt, die den herrlichen Dichter sein Leben

and styles, and compare them; Daniel with Spenser etc. (II, 1; vol. III, p. 359). Jonson's Abneigung gegen Daniel ist bekannt.

in Not beenden ließ. Ingenioso bestätigt die Gerechtigkeit dieses Vorwurfs und schließt:

> But softly may our Homers ashes rest,
> That lie by mery Chaucers noble chest
> (*Return*, 2nd Part, I, 2, p. 84).[103]

In der November-Ekloge des Schäfer-Kalenders trägt Colin in kunstvollen Strophen eine Totenklage vor: *hee bewayleth the death of some mayden of greate bloud, whom he calleth Dido.* Der Abgesang der ersten Strophe lautet:

> Dido, my deare, alas! is dead,
> Dead, and lyeth wrapt in lead.
> O heavie herse!
> Let streaming teares be poured out in store;
> O carefull verse!

Die Worte *O heavie herse!* und *O carefull verse!* werden in den ersten elf Strophen an der gleichen Stelle wiederholt. Eine zweifellos spöttische Wiederholung einiger Verse dieses Abgesangs fällt uns in einer Komödie Chapman's auf, betitelt: *Monsieur D'Olive* (gedr. 1606). Dem törichten Titelhelden wird gemeldet, daß die Leiche der Gräfin Saint Anne beerdigt und dadurch die ihm zugedachte Gesandtschaft überflüssig geworden sei. Diese Nachricht begrüßen die beiden schelmischen Pagen D'Olive's mit Colin's Versen:

Rhoderique. *The lady is entombed that was the subject of your ambassage; and your ambassage is berayed.*
Pacque. Dido is dead and wrapt in lead.
Dique. Oh heavy hearse!
Paque. *Your lordship's honour*
Must wait upon her.
Dique. Oh scurvy verse! (Act IV, p. 133.)

[103] Ein Verzeichnis der sich auf Spenser beziehenden und an seine Dichtungen anklingenden Verse der Parnassus-Spiele bietet Lühr, p. 56.

In John Fletcher's Lustspiel *The Woman's Prize; or, The Tamer Tamed* (entstanden um 1615?) wird der zu zähmende Zähmer Petruchio an seinem Hochzeitstage vor der Brautnacht von seinen Freunden geneckt. Sophocles ruft ihm unheilverkündend zu:

'Fly, fly' quoth then
The fearful dwarf; 'here is no place for living men'
(Act I, sc. 3; vol. VII, p. 114),

wie Una's Zwerg den Rotkreuz-Ritter gewarnt hatte:

Fly, fly, (quoth then
The fearfull Dwarfe) this is no place for living men
(FQu. 1, 1, st. 13).

Die Gestalt des unwillig hinter Una einhertrollenden Zwergs ist öfters beachtet worden, auch in dem anonymen Festspiel *The King and Queene's Entertainement at Richmond* (1636) sagt der Bote von der Schar des Prinzen Britomart: *Their Squires, or Dwarfes rather, are some halfe an houres journey behind, for so it was said of old,*

The fearefull Dwarfe did ever lag behind,

wozu die oben zitierten Verse und der Anfang der sechsten Strophe desselben Gesanges — *Behind her farre away a Dwarfe did lag* — zu vergleichen sind.[104]

Vielleicht enthält eine Bemerkung eines Fletcherschen Clowns eine satirische Anspielung auf eine etwas kindliche Allegorie Spenser's, die uns in der hochgestimmten FQu. unangenehm auffällt. Geta, der Diener des Diocles, wird nach der Thronbesteigung seines Herrn zum Aedilen ernannt, wir sehen ihn von Bittstellern umdrängt, deren er sich möglichst schnell entledigen möchte:

Geta. What's your bill? (Takes bill, and reads.)
For gravel for the Appian way, and pills —
Is the way rheumatic?

[104] Cf. Bang's Materialien, Band 2, pp. 24. 35.

:st Suitor. 'Tis piles, an't please you.
ta. Remove me those piles to Port Esquiline;
Fitter the place, my friend . . .
(*The Prophetess*, lic. 1622, III, 1; vol. VIII, p. 242).

e Herausgeber[105] erinnern daran, daß Spenser in seiner legorie des menschlichen Körpers für den Körperteil, if welchen der unfeine Scherze liebende Spaßmacher ıspielt, dieselbe Bezeichnung gebraucht hatte:

And all the rest that noyous was, and nought,
By secret wayes, that none might it espy
Was close convaid, and to the back-gate brought,
That cleped was *Port Esquiline*, whereby
It was avoided quite, and throwne out privily (FQu. II, 9, st. 32).

Eine andere lustige Person, Coridon, der dichterndliche Sohn des Midas, der in Thomas Heywood's ırchenspiel *Love's Mistress* (gedr. 1636) sein Wesen ;ibt, erlaubt sich eine geringschätzige, aber in seinem ınde nicht verletzende Anspielung auf Spenser's von n Leiden und Freuden der Liebe handelnden Sonetten-'klus *Amoretti*. Coridon, einer der ergötzlichsten Clowns ywood's, gibt eine drollig euhemeristische Erklärung r von den Poeten so übermäßig aufgebauschten Sage n dem trojanischen Krieg, und bemerkt in seiner Poık gegen die Dichter u. a.: *But listen to them, and ey will fill your heads with a thousand fooleries; obrve on thing, there's none of you all sooner in love, t hee is troubled with their itch, for hee will bee in Amorets, and his Canzonets, his Pastorals, and his ıdrigalls, to his Phillis, and his Amorillis* (vol. V, 114). In dieser Dramatisierung des schönen Märchens ı Amor und Psyche werden wir auch durch Schäfer-

[105] Cf. die Anmerkung Dyce's, l. c.

namen, wie Colin, Dickon, Hobinall (ib., p. 154) an Spenser erinnert.

Von den zahllosen Gestalten der FQu. ist nur eine einzige in den Dramen öfters erwähnt, ein Jüngling, dessen erotische Abenteuer in das unerschöpfliche Kapitel der gegen die Frauen gerichteten Satire gehören: *the Squire of Dames*, der auf seinen, ihm von seiner Dame vorgeschriebenen Irrfahrten zahllose gefällige Frauen und nur ein keusches Mädchen gefunden hatte (FQu. III, 7, st. 53ff.). Sein Titel wird weichlichen oder verliebten Menschen im allgemeinen beigelegt[106], oft aber auch in ehrenrührigem Sinn gebraucht, zur Bezeichnung eines Zwischenhändlers, eines Kupplers.[107] Außer ihm werden Una[108], Acrasia[109], *the Blatant Beast*[110], also

---

[106] Beaumont und Fletcher, *Knight of the Burning Pestle*, II, 3, vol. II, p. 160: *Squire of Damsels; Monsieur Thomas*, I, 1, vol. VII, p. 315 heißt es von dem immer verliebten Hylas: *What, the old Squire of Dames still?*

[107] Jonson, *Bartholomew Fair*, V, 3; vol. IV, p. 505 — Justice Overdo schimpft Knockem: *thou esquire of dames;* Massinger, *Emperor of the East*, I, 2 (dreimal); *Parliament of Love*, IV, 3.

[108] *Lingua* (gedr. 1607), I, 1; DH. IX, p. 338: *Truth no descant needs; Una 's her name, she cannot be divided.*

[109] *Lingua*, II, 1, p. 361; V, 1, p. 433.

[110] Fletcher, *Wild-Goose-Chase*, IV, 3; vol. VIII, p. 184 — Rosalura schilt den Mirabel: *Thou art a beast, a monster, A blatant beast.* — An Spenser's Amyas, den von Aemylia geliebten *Squire of low degree*, haben wir zu denken, wenn in Beaumont's und Fletcher's *Scornful Lady* der junge Loveless den Haushofmeister Savil scherzhaft betitelt *my sweet Sir Amias* (II, 2; vol. III, p. 32). Loveless gebraucht den Namen, um Savil zu foppen, er denkt dabei an den Stand des Amyas — die Elisabethaner verstehen unter *a squire of low degree* sehr häufig einen Kuppler (vgl. unten, p. 208f.). Zu der Amyas-Aemylia-Episode vgl. FQ. IV, 7/8. — Barnes, *The Devil's Charter* (v. 1769ff.) — der von dem Papst Alexander beschworene Teufel fragt:

die auffälligsten Erscheinungen des Epos, hin und wieder genannt, und ein Landjunker Massinger's, Mr. Plenty, läßt uns in einer zornigen Äußerung über den Hochmut einer Londoner Kaufmannstochter erkennen, daß er in Spenser's Epos gelesen hatte:

> I have read of a house of pride, and now I have found one:
> A whirlwind overturn it!
> (*The City Madam*, Act II, sc. 2).

Eine Namensentlehnung in größerem Maßstab finden wir bei Dekker. Er hatte schon in *Old Fortunatus* die noch lebende Königin Elisabeth gepriesen als *Dread Queene of Fayries* (Prol. v. 58), und als solche steht sie auch im Mittelpunkte des allegorischen Dramas, welches nach dem Tode der großen Herrscherin das englische Volk an die Gefahren erinnern sollte, die ihr von Rom und seinen Bundesgenossen gedroht hatten, und an den glänzenden Sieg über die spanische Armada. Der Feenkönigin selbst hat Dekker in dieser Allegorie, betitelt *The Whore of Babylon* (gedr. 1607), unter einem anderen literarischen Einfluß den Namen Titania gegeben — daß er aber in erster Linie doch an die Spenser'sche Dichtung dachte, zeigen uns die Namen ihrer Ahnen und ihrer Umgebung. Titania's Großvater war Elfiline — vgl. FQu. II, 10 st. 72: *But Elfiline enclosed it* [*Cleopolis*] *with a golden wall* —, und als ihr Vater wird von Dekker (vol.

> What would great Alexander have with us,
> That from our fiery region, millions of leagues
> Beneath the sulphurous bottome of Abisse,
> Where Mammon tells his over tryed gould,
> Thou call'st me . . . . . .

Seine Kenntnis der unterirdischen Schatzkammern Mammon's wird der Teufel der trefflichen Schilderung Spenser's (FQ. II, c. 7) verdanken.

II, p. 202) wie von Spenser (ib. st. 75) Oberon genannt. Von ihren Ratgebern heißt im Drama der eine Florimell nach einer der Keuschheitsheldinnen Spenser's und ein anderer Elfiron — vgl. FQu. II, 10 st. 75: *Fair Elferon, The eldest brother did untimely die* —; außerdem wird unter den Bundesgenossen ihrer Feindin, der Kaiserin von Babylon, genannt: *the good and politique Satyran* (vol. II, p. 229, vgl. FQu. I, 6 st. 28ff.). Weitere Ähnlichkeiten mit dem Epos sind jedoch nicht vorhanden, stofflich bleibt die zum Teil recht hölzerne politisch-konfessionelle Allegorie dem reichen, bunten Leben der Spenser'schen Dichtung fern.

Die stoffliche Wirkung des Epos auf das Drama war überhaupt keine bedeutende. In Fletcher's anmutigem Pastoral-Drama *The Faithful Shepherdess* (1608?) erinnern uns einige Episoden und Gestalten an die FQu.[111], und der Dramatiker selbst hat sich für die ihm gespendeten Inspirationen bedankt, indem er Spenser von dem Priester der Schäfer preisen ließ als *honest Dorus . . . he, That was the soul and god of melody* (V, 5; vol. II, p. 118). Der anonyme Verfasser von *The Valiant Welshman* (gedr. 1615) hat die Hexe, bei der die arme Florimel Schutz sucht, ihren Sohn und das von ihrer Zauberkunst geschaffene Ungeheuer (FQu. III, 7) in sein Drama verpflanzt.[112] Sehr geschickt finden wir in der *Grim the*

[111] Cf. QST., I, p. 39ff.

[112] Cf. Krebs Ausgabe des Dramas, Münch. Beitr., XXIII (1902), p. XLIIIff. Die Inhaltsangabe der Florimel-Episode ist nicht ganz richtig: man kann nicht sagen, daß der alte Mann erwacht und die Fliehende als Retter in sein Boot aufnimmt. Sie springt vielmehr in das Boot, in dem er schläft, und stößt selbst vom Ufer ab. Der Schläfer erwacht erst, als das Boot schon auf hoher See treibt, und erweist sich dann als der schlimmste Feind der schutzlosen Schönheit.

llier of Croydon betitelten Dramatisierung der Machia-
li'schen Novelle von Belfagor Arcidiavolo (1600?) die
gliche Gestalt und die jämmerliche Geschichte des Spen-
'schen Malbecco verwendet: in dem kurzen Vorspiel
der Hölle tritt Malbecco als Ankläger der Frauen auf.
erzählt, wie sein schlimmes Weib Helena (Hellenore
Spenser) mit ihrem Buhlen Paridell und mit seinen
hätzen entflohen sei und lieber bei den ausgelassenen
tyrn im Walde hausen, als zu ihm zurückkommen
llte, so daß er sich schließlich in seiner Verzweiflung
ı einem Felsen gestürzt habe (cf. FQu. III, 10). In
n höllischen Epilog des Dramas tritt Malbecco noch-
ls auf und wird von Pluto auf die Oberwelt zurückge-
ıdt, um dort als Geist der Eifersucht die Menschen zu
älen, entsprechend den letzten Versen des Spenser-
ıen Malbecco-Gesangs:

> There dwells he ever, miserable swain,
> Hateful both to himself and every wight;
> Where he, through privy grief and horror vain,
> Is woxen so deformd, that he has quite
> Forgot he was a man, and Jealousy is hight (st. 60).[113]

[113] Cf. DH. VIII, pp. 393ff., 470.

VII. Sir Philip Sidney.

An den Dichter Sidney, den Stella-Sänger, hat sich der Spott der Dramatiker nicht herangewagt. Er ist auch für sie der göttliche[114], der edle Sidney[115], und es ist schon viel, wenn sie sich gestatten, den verehrten Namen im komischen Dialog zu erwähnen.[116] Nur eine Stelle ist

---

[114] Vgl. in dem allegorischen Spiel des Thomas Nash *Summer's Last Will and Testament* (aufgeführt 1592, gedr. 1600) zwei Anspielungen des Sommers auf Sidney:

> True is it that divinest Sidney sung,
> O, he is marr'd, that is for others made (DH. VIII, p. 22) —
> Well sung a shepherd, that now sleeps in skies,
> Dumb Swans do love, and not vain chattering pies (ib. p. 63f.).

vgl. in *Astrophel and Stella* die vorletzte Zeile des 54. Sonetts: *Dumbe Swans, not chattering Pyes doe Lovers prove.*

[115] Vgl. Jonson, *The Silent Woman*, II, 2, vol. III, p. 365 — Clerimont. *A knight live by his verses! he did not make them to that end, I hope.* Dauphine. *And yet the noble Sidney lives by his, and the noble family not ashamed.* — Im übrigen sind Anspielungen auf Sidney's Gedichte selten. In *The Two Noble Kinsmen* (IV, 1) singt die wahnsinnige Tochter des Kerkermeisters ein Lied, von dem nur die ersten Worte zitiert sind: *Oh fair, oh sweet* etc. Dyce hat die Herkunft dieses Liedes richtig bestimmt: *[It] is found among "Certaine Sonets" at the end of Sidney's Arcadia, ed. 1598*, vgl. seine Ausgabe der Werke Beaumont's und Fletcher's, vol. XI, p. 405, und Grosart's *Complete Poems of Sir Ph. Sidney* (London 1877), vol. II, p. 40ff.

[116] Vgl. *Return from Parnassus*, 1st Part, III, 1, p. 55 — der schwindelhafte Geck Gullio sagt: *I have in my dayes not unfitly bene likned to Sir Philipp Sidney, only with this difference, that I had the better legg, and more amiable face: his Arcadia was prettie, soe are my sonnets* . . . In dem zweiten Teil dieser akademischen Komödie (II, 3; p. 100) spricht Amoretto die Hoffnung aus, daß er, wenn er mit Geschenken komme, von seiner Dame freundlich aufgenommen

mir bekannt, die als Ironisierung einer hyperbolischen Phrase in *Astrophel and Stella* aufgefaßt worden ist. In Jonson's *Every Man out of his Humour* belehrt der Spötter Macilente den Tölpel Sogliardo, wie er sich einer feinen Dame gegenüber zu benehmen habe: *Be sure to kiss your hand often enough; pray for her health, and tell her, how more than most fair she is* (V, 1; vol. II, p. 161). Zu diesen Worten bemerkt Gifford: *Macilente speaks pure Arcadia, as did, probably, all the affected courtiers of the day:*

> O teares, no teares, but raine from beauties skies,
> Making those lillies and those roses grow,
> Which ay most fair, now *more than most fair* show,
> While graceful pity beauty beautifies (cf. ib. p. 161).

Diese Verse, deren erste Worte höchstwahrscheinlich ein Echo der berühmten Klage des Kyd'schen Hieronimo enthalten (vgl. oben, p. 29), stammen nicht aus der *Arcadia*, sie bilden vielmehr die erste Quatrine des 100. Sonetts in *A. and St.* — zitiert nach der Folio von 1598, denn in den älteren Quartausgaben hat der für uns wichtige dritte Vers den etwas verschiedenen Wortlaut: *Which aie most faire now fairer needs must show.*[117] Daß Macilente an Sidney's Gedicht gedacht hat, ist möglich, unbedingt nötig aber ist es schon deshalb nicht, weil uns diese übertriebene Formel auch bei Spenser begegnet,

---

werde: *Sheele give Joves breakfast: Sidny tearmes it so.* Macray vermutet, daß diese Phrase der *Arcadia* entnommen sei. — Shirley, *Love in a Maze*, I, 2; vol. II, p. 284 — Caperwit sagt zur Erklärung seiner poetischen Neigungen: *The midwife wrapt my head up in a sheet of Sir Philip Sidney, that inspired me; and my nurse descended from old Chaucer.*

[117] Vgl. Flügels Ausgabe der ersten Quarto, p. 41 f.

und zwar an einer noch etwas auffälligeren Stelle, am Anfang des 8. Sonetts seiner *Amoretti*:

More than most faire, full of the living fire . . .

Eine fast wörtliche Nachbildung dieses Spenser'schen Verses in dem Sonettenzyklus *Caelica* des Fulke Greville beweist uns, daß er sich dem Gedächtnis der Zeitgenossen eingeprägt hatte[118], und daß Jonson gern bereit war, gerade einen Vers der *Amoretti* zu parodieren, dürfen wir ohne Bedenken annehmen, in Erinnerung an das sehr ungünstige Urteil, das er später im Gespräch mit William Drummond über Spenser's Sonette gefällt hat.[119] Die Vermutung, daß es sich wirklich um eine Verspottung des Spenser'schen Verses handelt, findet eine Stütze in der Wiederholung der betreffenden Szene in *Cynthia's Revels*, in welchem Stück Amorphus in ganz ähnlicher Weise den jungen Asotus in höfischen Sitten unterrichtet. Er läßt ihn für die Begrüßung spröder Schönheiten einige Verse auswendig lernen, und diese Verse beginnen mit den gleichen Worten, wie Spenser's Sonett: *More than*

---

[118] Vgl. Morris W. Croll, *The Works of Fulke Greville* (Philadelphia 1903), p. 20. Mit einer etwas verschiedenen Form derselben Hyperbel schmeichelt Bachus der schönen Salmacis in Beaumont's kleinem erotischen Epos *Salmacis and Hermaphroditus: Fairer than fairest* (vol. XI, p. 458). Wesentlich später scheint die von Jonson ironisierte Formel auch von Arthur Wilson verspottet zu sein. Eine der Reden des affektierten Stutzers Pantarbo in *The Inconstant Lady* (1653) beginnt in Feuillerat's Übersetzung *Plus que très belle* (vgl. Feuillerat's Ausgabe von *The Swisser*, Paris 1904, p. LXXXI).

[119] *As to that which Spencer calleth his Amoretti, I am not of their opinion who think them his; for they are so childish, that it were not well to give them so honourable a father* (vgl. Notes of B. J.'s Conversations with W. D., January 1619; London, Shakespeare Soc., 1842, p. 50).

most fair lady, / Let not the rigour of your just disdain etc. (III, 3, IV, 1; vol. II, pp. 269, 295). Damit noch nicht zufrieden, trägt Amorphus selbst eine Ode vor, deren erste Worte auch wie eine Parodie des Anfangs des Spenser'schen Sonetts klingen: *Thou more than most sweet glove, / Unto my more sweet love* (ib. IV, 1; p. 292). Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, daß Jonson bei seinem berechtigten Tadel dieser Hyperbel eher Spenser als Sidney im Auge hatte.

Weniger respektsvoll als Sidney's Gedichte wurde sein populärstes Werk, die *Arcadia*, behandelt. Dieser Prosaroman hatte dasselbe Schicksal, wie inzwischen so viele seiner Nachfolger: nach einer Zeit allgemeiner Bewunderung kam eine kritische Reaktion zur Geltung. Der sehr harmlose Spott der Dramatiker trifft jedoch nicht den Inhalt des Romans, sondern seinen oft gezierten, mit Metaphern überladenen Stil, der als Sprechweise der Hofdamen hingestellt und ironisiert wird. So rühmt Jonson's Stutzer Fastidious Brisk die Sprache seiner angebeteten Saviolina mit den Worten: *She does observe as pure a phrase, and use as choice figures in her ordinary conferences, as any be in the Arcadia* (*Ev. M. out of his H.*, II, 1; vol. II, p. 69 — vgl. oben p. 47), und in Marmion's *Antiquary* sagt der Herzog, der mit seinen Freunden den lauschenden Petrutio zum besten hat, über ein von diesem verfaßtes Gedicht: *Are you so preposterous in your opinion to think that wit and elegancy in writing are only confin'd to stagers and book-worms? 'Twere a solecism to imagine, that a young bravery, who lives in the perpetual sphere of humanity, where every waiting-woman speaks perfect Arcadia, and the ladies' lips distil with the very quintessence of conceit, should be so*

barren of apprehension as not to participate of their virtues . . . . (Act III, p. 245f.).

Eine für den Roman nicht schmeichelhafte Kritik liegt auch in der Eigenart der Personen, die **Jonson** als eifrige Leser der Arcadia bezeichnet. Der törichte Fungoso beschwört seinen Schneider, die Anfertigung des neuen Anzugs möglichst zu beschleunigen: *For I'll sit in my old suit, or else lie a bed, and read the Arcadia till you have done* (*Ev. Man out of his H.*, III, 1; vol. II, p. 100), und der leichtsinnige Quarlous wählt sich als das über seine Werbung um Grace Wellborn entscheidende Wort den Namen eines berühmten Liebeshelden des Romans: *Well, my word is out of the Arcadia, then: Argalus* (*Bartholomew Fair*, IV, 2; vol. IV, p. 451). Als eines Textbuches für Liebende gedenkt Lady Frampul der *Arcadia* in ihrem Lobe der großen Rede Lovel's über das Wesen der wahren Liebe:

> Who hath read Plato, Heliodore, or Tatius,
> Sidney, D'Urfé, or all Love's fathers, like him?
> (*New Inn* III, 2; vol. V, p. 370.)

Sehr bedeutend war der stoffliche Einfluß der *Arcadia* auf das Drama jener Periode: von **Shakespeare** bis **Shirley**, der die Haupthandlung des Romans dramatisierte, haben sich viele Dramatiker größere und kleinere Episoden für ihre Zwecke angeeignet.[120] Außerdem finden wir noch verschiedene verstreute Anspie-

[120] Vgl. K. Brunhuber, Sir Philip Sidney's Arcadia und ihre Nachläufer (Nürnberg 1903), besprochen von W. W. Greg, Mod. Lang. Quarterly, vol. VII, p. 170f. Sonderbarerweise ist in dem zweiten Teile dieser Arbeit, der von Sidney auf der Bühne handelt, mit keinem Wort auf Shakespeare's wichtige Anleihe bei Sidney hingewiesen.

lungen auf den Roman, die erkennen lassen, daß die komischen Gestalten den Lesern am vertrautesten waren: der Schäfer Dametas und seine Gruppe werden am häufigsten erwähnt.[121]

[121] Dametas in *Return from Parnassus,* 1st Part, II, 1; p. 46 — Studioso schildert seinen Brotherrn: *The olde churle . . . began a solem senceless oration againste Idlenes . . . usinge the verie grace of Dametas;* Shirley, *The Witty Fair One,* II, 2; vol. I, p. 300 — Violetta sagt zu ihrem Hüter Brains: *I hope you will be careful that I am not troubled with any visit of gentlemen; it will become your officiousness, good Dametas, to have a care of your charge Pamela; Captain Underwit,* V, 5; p. 392 — Sir Richard klagt über das Stöhnen seiner angeblich von Zahnschmerzen geplagten Frau (oder vielmehr ihrer Stellvertreterin): *I will thrust my head into the pillow, as Dametas did in a bush when the beare was a comeing, and then I shanot heare her.* Mopsa, die Tochter des Dametas, wird erwähnt von Thomas Heywood in seinem in Arkadien spielenden Märchendrama *Love's Mistress,* vol. V, p. 144 — einer der Bauern sagt von Amarillis, der Geliebten des Clown Coridon: *[She is] the veriest dowdy in Arcadia, even Mopsa, compar'd with her, shewes like a Madam;* Shirley, *Love's Tricks,* V, 1; vol. I, p. 79 — Gasparo nennt den als Schäferin verkleideten Gorgon: *Poor Mopsa.* Auch in Thomas Nabbes' Komödie *Covent Garden,* I, 6, soll Mopsa erwähnt sein — leider ist der Bullen'sche Neudruck der Nabbes'schen Dramen so enorm teuer, daß ich ihn nicht erhalten konnte. Shakespeare hat den Namen Mopsa einer seiner Schäferinnen in *Winter's Tale* beigelegt, der Geliebten des Clowns (IV, 4).

B.

Ben Jonson's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker.

Eine der günstigsten Fügungen in der Geschichte der englischen Literatur war es, daß so oft neben die ihre Zeit beherrschende Dichtergestalt ein ebenfalls hochbegabter Rivale trat, dessen Geist ein ganz anderes Gepräge trug, der anderen Zielen zustrebte, als der vor und neben ihm schaffende Dichterfürst der Periode. Durch dieses Phänomen wurde jeder Einseitigkeit der Entwicklung vorgebeugt, in ihm findet der wunderbare Reichtum der englischen Literatur seine Erklärung: die Menge der hinter jenen bedeutenden Erscheinungen stehenden Epigonen war nicht an ein Vorbild gebunden, da die Wege der Führer selbst nach verschiedenen Richtungen verliefen.

Im 19. Jahrhundert erschien neben dem Sänger, dem im vollsten Maße der Lieder süßer Mund geschenkt war, der jede Strophe, jeden Vers als ein sorgfältig durchzubildendes Kunstwerk betrachtete — erschien neben dem formvollendeten Tennyson der die Form sprengende, den Wohlklang nicht mißachtende, ihn aber nicht ängstlich suchende und auch nur selten findende Browning, dessen psychologische Kunst die jüngeren Dichter von der Gefahr einer übermäßigen Pflege der Form befreite, ihnen die Unerschöpflichkeit der menschlichen Seele und der menschlichen Schicksale erschloß. In den Anfängen des Jahrhunderts wurde der Nachen der englischen Dichtung, der, von dem alternden Wordsworth gesteuert, einem allzu friedlichen, etwas seichten Hafen zuschwankte, von Byron

und Shelley wieder hinausgerissen auf die hohe Flut der Leidenschaft. Kaum hatte bei dem Aufschwung der erzählenden Prosa im 18. Jahrhundert Richardson tränenfeuchte Lorbeeren geerntet, die Vielen höchst erstrebenswert dünkten, so fühlte sich auch schon der kräftigere Fielding zum Widerspruch gereizt: aus den engen, dumpfen Stuben, in denen Richardson's Heldinnen lebten und litten, führte er seine Leser hinaus auf die wechselreiche Landstraße, in das frische Volksleben, in dem auch der Humor voll zu seinem Recht kam. In der Mitte des 17. Jahrhunderts regiert Dryden, der vielseitige Literat, der seiner Gegenwart im Drama, in der satirischen und erzählenden Dichtung lockende Muster bot; neben ihm aber sang in der Einsamkeit der blinde Milton sein hohes Lied, das im Laufe der Jahrhunderte ein tausendfältiges Echo weckte. Und in der glorreichen Zeit der Elisabeth stellt sich neben den zur ewigen Herrschaft bestimmten Shakespeare furchtlos der Mann, dem die Mitlebenden viel reichlicher und rückhaltsloser Lob spendeten, als seinem ihn für uns verdunkelnden Rivalen, der von den Dramatikern kaum minder eifrig studiert und nachgeahmt wurde — Ben Jonson.

Überblicken wir vergleichend die Wirkung der beiden berühmten Dramatiker auf die zeitgenössische Bühnendichtung, so ergeben sich uns bei der Feststellung der Art ihres Einflusses wesentliche Verschiedenheiten. Der blühende Reiz der Dichtersprache Shakespeare's, die Fülle und Anmut seiner Bilder entzückten Hörer und Leser — an zahllosen Stellen des späteren Dramas leuchtet uns irgendein Widerschein dieses goldenen Reichtums entgegen. Auch Jonson sind in seinen großen Komödien und in seinen beiden römischen Tragödien viele edle, kraft-

volle Verse gelungen, auch über seine Dramen ist eine Fülle von Bildern und Metaphern ausgestreut[1], aber es fehlt seiner Sprache doch der den Dichtungen seines Rivalen eigene, bestrickende sinnliche Zauber, sie vermag unser Ohr und Gedächtnis nicht in gleicher Weise zu fesseln — wörtliche Anklänge an Jonson sind auch bei seinen unmittelbaren, verehrungsvollen Nachfolgern nur selten zu erkennen.

Shakespeare hat für die Handlung seiner Dramen aus vielen Quellen geschöpft, seine eigene Phantasie hat den Rohstoff noch kunstvoll verarbeitet, manche neue Verwicklung ersonnen, das stoffliche Element ist bei ihm ein so reiches, daß sich seine Motive den Epigonen aufdrängen mußten, im Schau- und Lustspiel sowohl wie vor allen Dingen in der Tragödie. Gerade für diese konnte Jonson's auch quantitativ viel beschränkteres Lebenswerk nur wenig Vorbildliches bieten, in seinen beiden Trauerspielen hat er sich seinen historischen Quellen eng angeschlossen; eine größere stoffliche Wirkung konnte nur von seinen Komödien ausgehen, deren im ganzen recht einfache Handlungen den Nachfolgern auch manches Motiv geliefert haben. Seine Hauptwirkung erzielte er aber durch die Eigentümlichkeit, die seine Geschöpfe so scharf von Shakespeare's Menschen unterscheidet — durch die unerbittliche Ausprägung seiner Charaktere zu mehr oder minder starren Typen.

Shakespeare's Menschen waren zugleich Kinder der Natur, sie hatten nichts von nachahmbarer literarischer Mache an sich: wer ähnliche Gestalten zu schaffen hoffte,

---

[1] Vgl. die Zusammenstellung bei Carpenter, *Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama* (Chicago 1895), p. 127 ff.

mußte aus der gleichen Quelle, aus dem nie versiegenden Born der Natur schöpfen. Jonson's Figuren sind auch das Ergebnis einer genauen Beobachtung des Tuns und Lassens der Menschen, aber der Dramatiker hat sich nicht mit den echten Spiegelungen der Wirklichkeit begnügt, er hat seine Gestalten aus dem sie allseitig umströmenden, alle ihre Eigentümlichkeiten offenbarenden natürlichen Licht in eine künstlich regulierte Beleuchtung gerückt, deren scharfer Strahl nur eine bestimmte Seite ihrer Erscheinung traf. Er gefiel sich darin, aus dem Wesen seiner Menschen nur eine Wunderlichkeit herauszuheben und diese so zu steigern, daß sein Geschöpf für uns schließlich kein warmblutiger Mensch mehr ist, sondern nur die Verkörperung einer Schrulle, eines *humour*.

Diese Neuerung wurde von den zeitgenössischen Dramatikern sehr beifällig aufgenommen und bald eifrig nachgeahmt. Ihr Verfahren war dabei ein sehr einfaches: sie brauchten nur irgendein Exemplar der reichhaltigen Typensammlung des Meisters in ihr eigenes Stück zu verpflanzen, um eine wirksame Lustspielfigur zu gewinnen. Nicht selten haben sie mit dem betreffenden Typus auch die Situation herübergenommen, die ihm Gelegenheit für die volle Entfaltung seiner Manie gewährt hatte. Und merkwürdig — während wir die Nachbildung Shakespearescher Gestalten fast ausnahmslos als eine Art von Sakrileg empfinden und immer wieder die Plumpheit der Imitatoren zu beklagen haben, sind solche Wiederholungen Jonsonscher Typen zum Teil recht ergötzlich, weil es den Epigonen hin und wieder gelungen ist, die allzu scharfen und harten Striche des Originals gefällig zu mildern und gute, selbstgedachte Witze einzufügen.

Der auf diese Weise von Jonson ausgeübte Einfluß

ist ein sehr großer; die auf den folgenden Blättern gebotene Zusammenfassung erschöpft ihn keineswegs. Dieser Versuch beschränkt sich vielmehr auf ganz deutliche Nachahmungen, bei denen über die Quelle der Inspiration kein Zweifel bestehen kann. In den Dramen jener Periode finden sich aber außerdem noch viele Gestalten, die, ohne sozusagen handgreifliche Übereinstimmungen aufzuweisen, doch unverkennbar den Stempel Jonson'scher Mache tragen, die uns als echte *humour*-Figuren berühren, ohne daß wir imstande sind, bei Jonson ein unmittelbares Vorbild festzustellen. Und diese feinere und tiefere Wirkung Jonson's blieb keineswegs auf seine Zeitgenossen beschränkt, auch die spätere Komödie und die mächtig aufblühende Prosadichtung Englands lassen sehr oft diese Neigung zu einer fast naturwidrigen, der Karikatur sich nähernden Steigerung einer auffälligen Eigenschaft erkennen, wie wir sie kunstmäßig ausgebildet zuerst in Jonson's Komödien gefunden haben.

Eine besondere Art des von Jonson ausgehenden Einflusses, die in den folgenden Untersuchungen nicht zur Geltung kommt, muß hier noch hervorgehoben werden. Wir wissen, daß auch die Bühnendichtung Shakespeare's viele Anspielungen auf die zeitgenössische Literatur enthält, daß auch sie uns oft die Belesenheit des Dichters verrät. Aber diese Anspielungen sind aufs engste mit dem Zweck der Dichtung verbunden, sie sind nicht um ihrer selbst willen vorhanden, sondern dienen zur Charakterisierung: Pistol's bombastische Dramenzitate, Falstaff's würdevolle Parodierung des Euphuismus sind dem Wesen der Sprechenden vollkommen angepaßt. Bei Jonson finden wir eine ganz andere Methode: der gelehrte Dichter kann der Versuchung nicht widerstehen, sein Licht leuchten

zu lassen. An zahllosen Stellen hat er Verweise auf Werke, die seinem eigenen Geiste Nahrung geboten hatten, eingefügt, mit philologischem Behagen benutzt er jede Gelegenheit, seine Lesefrüchte zu verwerten. Die Zahl der in seinen Dramen erwähnten Schriftstellernamen und Büchertitel ist eine sehr große, seine Zitierlust erstreckt sich von der klassischen Literatur bis auf wertlose Flugschriften seiner Gegenwart. Auch in dieser Hinsicht ist er leider das Vorbild vieler Dramatiker geworden, das Prunken mit einer gewissen Belesenheit, das Verweisen auf alle möglichen Bücher wird Mode und Manie, auf zahllosen Blättern und Blättchen meiner Kollektaneen sind solche Anspielungen verzeichnet. Für den Literarhistoriker ist dieser von Jonson's Beispiel sanktionierte Schmuck der Dramen nicht ohne Interesse, vom künstlerischen Standpunkt aus aber wird man ihn freilich oft als eine überflüssige, störende Zugabe empfinden.

I. Every Man in his Humour.

Die dem vergleichenden Literaturfreund merkwürdigste Gestalt dieses vermutlich ersten[2] und jedenfalls bekanntesten Lustspiels Jonson's ist der Captain Bobadill — die merkwürdigste, weil er bei der Betrachtung der späteren Dramen am häufigsten an sie erinnert wird. Der in vielen Farben spielende, stimmungsreiche Falstaff, der moralisch so ziemlich auf demselben Niveau steht, war unnachahmlich; Bobadill hingegen, dem die Vielseitigkeit seines Shakespeare'schen Vorgängers, die unschätzbare Eigenschaft, nicht nur selbst witzig zu sein, sondern auch andere Leute witzig zu machen, der echte Humor, abgingen, lockte gerade durch die scharfe, einseitige Ausprägung seiner höchst unliebenswürdigen Eigenart zur Nachbildung und Variierung.

Eine besonders drastische und eines Lacherfolges stets sichere Bekundung der Feigheit Bobadill's hat Jonson selbst so gut gefallen, daß er sie in einem seiner nächsten Stücke wiederholt hat.[3] Bobadill schwört bei

[2] Die Anspielung auf dieses Stück in Jonson's *The Case is Altered* (I, 1; vol. VI, p. 307) ist so deutlich, daß wir, falls wir *Ev. Man in* an die Spitze der uns überlieferten Bühnenwerke Jonson's stellen wollen, annehmen müssen, daß die betreffende Szene von *Case*, die allerdings ohne jeden Schaden für den Plan des Stückes herausgelöst werden kann, eine spätere Einschaltung ist (vgl. unten, p. 123, Anm. 14).

[3] Eine Variierung desselben Feigheit-Motivs hatte Jonson übrigens schon in einer der vorausgehenden Szenen von *Ev. Man in* geboten. Master Stephen, dem der verkleidete Brainworm einen schlechten Degen als echte Toledo-Klinge aufgeschwätzt hatte, schwört dem Betrüger Rache — als der Schwindler aber im gleichen Augen-

der hellen Sonne, daß er seinem Gegner Downright bei dem nächsten Zusammentreffen eine gehörige Tracht Prügel verabreichen werde. In demselben Augenblick geht dieser über die Bühne. Bobadill gibt sich den Anschein, ihn nicht bemerkt zu haben, und als Downright sofort wiederkommt und zornig auf ihn losstürzt, sucht er ihn vergeblich mit Worten zu beschwichtigen und läßt sich dann geduldig beschimpfen und prügeln (IV, 5). In derselben Weise bedroht Pantilius Tucca seinen abwesenden Widersacher Horace mit einer körperlichen Züchtigung und begrüßt den plötzlich Erscheinenden freundlichst mit den Worten: *Jupiter save thee, my good poet, my noble prophet, my little fat Horace* (*Poetaster*, IV, 5). Eine Nachahmung dieses Motivs finden wir in dem von Shirley (und Chapman?) verfaßten Schauspiel *The Ball*[4], wo der vornehm tuende Bostock sich über Sir Ambrose Lamount geringschätzig und bedrohlich äußert, den Eintretenden jedoch gleichwohl sehr zuvorkommend aufnimmt: *Sir Ambrose, How does thy knighthood, ha?* (I, 1; vol. III, p. 7).

Einzelne Züge Bobadill's sind in dem Wesen der meisten militärischen Prahlhänse und geistig und körperlich zerlumpten Captains zu erkennen, die als eine Abart des *Miles gloriosus* die damalige Bühne unsicher

blick wieder auf der Bildfläche erscheint und seinen Betrug kaltblütig eingesteht, begnügt sich der furchtsame Tölpel mit einigen nichtssagenden Phrasen und diesem Geständnis (III, 1); vgl. außerdem I, 2, p. 21 f. Ganz ähnlich donnert in *The Case is Altered* der auf Kosten des Geizhalses Jaques prächtig geputzte Schuhflicker Juniper die ihn auslachenden Lakaien an: *Do you laugh at me, do you laugh at me, do you laugh at me?* und zieht auf ihre furchtlose Bestätigung dieser Tatsache: *Ay, sir, we do* ruhig ab mit den Worten: *'Tis sufficient; page carry my purse; dog me* (V, 2; vol. VI, p. 383 f.). In solchen Wiederholungen sah Jonson keine künstlerische Sünde.

[4] Vgl. QST. II, p. 70.

machten, wie z. B. bei einem der witzigsten und einem der witzlosesten Vertreter der ganzen Gattung, bei Bessus in Beaumont's und Fletcher's *A King and no King*[5] und bei Captain Driblow, dem Vorstand des Klubs der Philoblathici in Brome's *Weeding of the Covent Garden.*[6] Daß der Name des Jonson'schen Glücksritters bald als Schimpfname gebraucht wurde, verrät uns Chapman's Bassilio, der den Schuft Medice *that Bobadilla*[7] nennt (*The Gentleman Usher*, V, 1).

Neben Bobadill steht in einigen Szenen bewunderungsvoll der Landjunker Master Stephen. Das martialische Auftreten des Bramarbas und vor allen Dingen seine Flüche imponieren ihm gewaltig, vergeblich bemüht er sich, sie ebenso wuchtig herauszudonnern: *Oh, he swears most admirably! By Pharaoh's foot! Body o' Caesar! — I shall never do it sure. Upon mine honour, and by St. George! — No, I have not the right grace* (III, 2; p. 87). Eine sehr auffällige Nachahmung dieser er-

[5] Vgl. Graf, Der Miles Gloriosus im engl. Drama, Rostocker Dissertation [1891] p. 47.

[6] Vgl. Faust, Richard Brome, Hallenser Dissertation 1887, p. 72. Hier beschränkt sich die Ähnlichkeit jedoch auf die Abneigung gegen das Zahlen.

[7] So lautet der Name in der Quarto von 1601. In Beaumont's und Fletcher's *Love's Cure* heißt ein besonders zotenreicher Lakai Bobadilla Spindola Zancho. Aber Zoten sind keine Spezialität des Jonson'schen Captain. — Über einen wörtlichen Anklang an Bobadill's Reden vgl. p. 35f. Bemerkenswert ist außerdem, daß Dekker's Symon Eyre (*Shoemakers' Holiday*, I, 1) und in dem anonymen Drama *The Tryall of Chevalry* (lic. 1604) der humoristische Held Dick Bowyer (V, 2; Bullen's Coll., vol. III, p. 351) sich Bobadill's Schwur: *by the life of Pharo* angeeignet haben — bemerkenswert auch deshalb, weil diese Form des Schwurs in *Tryall* uns beweist, daß 1604 noch die erste Fassung des Jonson'schen Lustspiels auf den Brettern war. Sonst würde vermutlich auch Dick, wie später Bobadill, *by the foot of Pharao* geschworen haben.

götzlichen Szene finden wir in einem Schauspiel, dessen Verfasser schon durch den von ihm gewählten Titel aller Welt sein Vasallenverhältnis zu Jonson angekündigt hat, in dem anonym überlieferten, 1609 gedruckten Drama *Every Woman in her Humour* (entstanden 1602? Fleay). Der törichte Scillicet dieses Stückes, den wir uns ebenfalls als einen neuerdings in die Stadt verpflanzten Landjunker vorzustellen haben — *I have no appetite at all to live in the countrie any more; now, as they say, I have got a smacke on the Cittie,* sagt er (II, 2; vgl. Bullen's Coll., vol. IV, p. 331) — schwärmt in ganz ähnlicher Weise für die Schwüre seines Begleiters Servulus. Als dieser schwört: *By this bright Horrison,* läßt sich Scillicet von seinem Pagen sofort seine Schreibtafel geben: *A word, I pray yee, sir, ere ye go any further: Boy, my Tables . . . I pray ye let me request that oath of you* (I, 1; p. 310), woran sich ein Klangspiel zwischen *horizon* und *whoreson* schließt. Dankbar versichert Scillicet: *Beleeve me, if I sweare, I think myself beholding, for I know it to be no common oath,* erhält von Servulus die stolze Antwort: *Were it common, it past not these doores; Sir, I shift my oathes, as I wash my hands, twice in the artificial day* . . . . . und wird sofort mit einem neuen Eid beglückt: *By this illuminate welkin,* der auch sorgfältig aufgeschrieben wird: *Oh excellent! it shall be downe to* (p. 311). Von nun an sind Scillicet's Reden mit diesen geborgten Schwüren geschmückt, wie Stephen schließlich fehlerlos rekapituliert: *Body of me! By this air! St George! and the foot of Pharaoh!* (p. 88). Neu ist der Zug des Aufschreibens, den wir bei Middleton und Brome wiederfinden werden (vgl. p. 169).

Außerdem hat Scillicet auch die weise Zurückhaltun

geerbt, durch die sich Master Stephen und in noch höherem Grade Bobadill schlagfertigen Männern gegenüber auszeichnen. Er steckt die ihm von Acutus verabreichten Prügel ebenso ruhig ein wie Bobadill die Schläge Downright's (vgl. *Ev. Woman in*, II, 2, p. 331 ff.; *Ev. Man in*, IV, 5, p. 117 und V, 1, p. 140).

Der Nachahmungstrieb des Anonymus blieb jedoch keineswegs auf das Stück beschränkt, dessen Titel er für seine Arbeit variiert hat; wir erkennen in ihm einen großen Eklektiker, der aus den verschiedensten Quellen zu schöpfen verstand. Die Gestalt seiner lebenslustigen Bürgersfrau, die bereits sechs Gatten begraben hat und ihren siebenten Mann mit unverminderter Kraft regiert und hintergeht, ist eine unverkennbare Wiederholung des Typus der Frau von Bath[8]; die ernstgemeinte erotische

[8] Vgl. Ballmann, Chaucer's Einfluß auf das englische Drama etc., Straßburger Dissertation, 1901; Anglia XXV, 54 ff. Zu dieser Arbeit haben sich mir inzwischen folgende Nachträge ergeben: Richard Brome, *A Mad Couple Well Match'd* (1636? Fleay; gedr. 1653) — die Bürgersfrau Alicia Saleware hat dem reichen Sir Valentine Thrivewell gegen hundert Pfund eine Liebesnacht bewilligt. Er beichtet diese Sünde seiner Frau, und Lady Thrivewell begibt sich nach einiger Zeit in den Laden der Mrs. Saleware, kauft für hundert Pfund Silber- und Goldspitzen, und als es zum Zahlen kommen soll, verweist sie die verblüffte Verkäuferin auf die Summe, die Sir Valentine ihr kürzlich geliehen habe. Mrs. Saleware wagt keinen Protest; ihr Gatte aber erhält auf seine Frage nach dem Erlös der verkauften Waren die Antwort: *I have dispos'd of the money, the odd hundred pound for apparrell, friend, and other accomodations for my selfe* (Act II; vol. I, p. 30). In Chaucer's *Shipman's Tale* ergibt sich die Kaufmannsfrau dem Mönch gegen Bezahlung von hundert Franken, die er sich hinter ihrem Rücken von ihrem Gatten leihen läßt. Wie es sich um die Rückvergütung handelt, teilt der Mönch dem Kaufmann mit, er habe das Geld längst seiner Frau zurückgegeben, und wie der Gatte seine Frau nach dem Verbleib des Geldes fragt, gibt sie ihm, schnell gefaßt, die Antwort, sie habe das Geld für ein Geschenk gehalten und es für sich ausgegeben:

Handlung seines Stückes hat er einer Prosaschrift Robert Greene's entlehnt, der Erzählung *Ciceronis Amor* (1589)[1]; an Shakespeare's Portia werden wir erinnert durch die lieblose Kritik, der die ausgelassene Flavia ihre Werber unterwirft (III, 1; p. 347f.) — an Falstaff durch die Fixigkeit, mit der Scillicet und Servulus die Zahl ihrer

---

For by my trouthe, I have on myn array,
And nought on wast, bistowed it every del (v. 418f.).

In dem Leichtsinn der Frau und in der Tatsache, daß schließlich der betrogene Gatte auch noch die Rechnung bezahlen muß, entsprechen sich die beiden Geschichten vollständig; der pfiffige Mönch aber, der sich in jeder Hinsicht schadlos zu halten weiß, ist in dem Drama von zwei Personen vertreten, von dem schwächlichen Sir Valentine und seiner nachsichtigen, schlauen Gattin. — *The Love-Sick Court* (entstanden um 1629? gedr. 1658) — wie in Ch.'s *Knightes Tale* und in dem Drama *The Two Noble Kinsmen* lieben in dem Br.'schen Schauspiel zwei Jünglinge, die für Zwillingsbrüder gehalten werden, Philocles und Philargus, dieselbe Frau, die Prinzessin Eudina. Durch die Intriguen des ehrgeizigen Stratocles soll es auch zwischen ihnen zu einem Zweikampf kommen, der jedoch dadurch vereitelt wird, daß jeder von ihnen lieber sich selbst als den geliebten Bruder und Freund töten will (Act IV, sc. 2). — Thomas Randolph, *Aristippus* (gedr. 1630) — in das Gedicht gegen das Bier, welches Aristipp einen seiner Schüler vortragen läßt, sind einige Verse Chaucer's eingefügt:

Aristippus. *Far better speaks the divine Ennius against your ale and barley-broth . . . . . his verses are in Latin, but because the audience are scholars, I have translated them into English, that they may be understood. Here read them!*

1st Scholar. There is a drink made of the Stygian Lake,
Or else of the waters the Furies do make,
No name there is bad enough by which it to call,
But yet as I wist, it is ycleped ale;
Men drink it thick, and piss it out thin:
Mickle filth, by Saint Loy, that it leaves within.
But I of complexion am wondrous sanguine,
And will love by th'morrow a cup of wine:
To live in delight was ever my wone,
For I was Epicurus his own son,

Angreifer zunehmen lassen: sie springen von der den Tatsachen entsprechenden Zahl zwei auf ungefähr sieben, dann auf acht und *rather more* (II, 3; p. 339), sowie durch Bos's *argument in the defence of drunkenness* (IV, 2;

That held opinion, that plain delight
Was very felicity perfite.
A bowl of wine is wondrous good cheer,
To make one blithe, buxom, and debonair;
'Twill give me such valour and so much courage,
As cannot be found 'twixt Hull and Carthage (vol. I, p. 21) —

vgl. den Prolog der "Canterbury Tales" v. 120, 333ff., 404. Der Herausgeber Randolph's, Hazlitt, hat dieses scherzhafte Chaucer-Plagiat nicht bemerkt. — Von kleineren Chaucer-Anklängen sind noch bemerkenswert: *Sir John Oldcastle* (gedr. 1600) — Harpool, der alte Diener des Oldcastle, sagt zu dem Gerichtsdiener: *Cannot you, like a honest sumner, walk with the devil your brother, to fetch in your bailiff's rents, but you must come to a nobleman's house with process* (Act II, sc. 1; p. 289); vgl. Chaucer's *Sompnoures Tale.* — Thomas Heywood, *The English Traveller* (entst. um 1627? Fleay; gedr. 1633) — der Clown spricht: *The age of my Master corresponds not with the youth of my Mistris, and you know cold January and lusty May seldome meet in conjunction* (Works, vol. IV, p. 8). — Shirley, *The Gamester* (lic. 1633) — Old Barnacle sagt zu Leonora:

Too soon to think of any other! why,
What woman of discretion, but is furnish'd
With a second husband ere the first be coffin'd
(III, 2; III, p. 229) —

Shirley wird an die umsichtige Frau von Bath gedacht haben, die sich noch zu Lebzeiten ihres vierten Gatten den hübschen clerk Jankyn als fünften sicherte und sich rühmte: *For certeynly, I say for no bobaunce, Yit was I never withouten purveyaunce Of mariage . . .* (*Prologue* v. 564ff.). — Schließlich ist noch der Chaucer-Ähnlichkeiten in den Dramen des Euphuisten zu gedenken (besprochen von Bond in seiner Lyly-Ausgabe, vol. I, p. 401), und in Thomas May's Komödie *The Heir* (vgl. Shakespeare's Wirkung, p. 81).

[9] Vgl. Fleay, BCH. II, 322.

p. 367ff.), eine Apologie des Trinkens, die wohl durch Falstaff's große Lobrede auf die Wirkung des Sekts veranlaßt wurde: beide Redner sprechen u. a. von der Tapferkeit des Trinkers, von seinem geröteten Antlitz, — und an Dogberry durch einen Constable mit der von dieser Würde kaum mehr zu trennenden Neigung, gelehrte Wörter zu mißbrauchen: *We must contaminate our office, pray regard us as little as ye can* (IV, 1; p. 365). Noch auffälliger ist seine Dekker-Nachahmung: sein fröhlicher *Host of the Hobby* mit seinem Wortschwall, seiner Freundschaft für seine Kellner, mit seiner Fülle von Bezeichnungen für seine etwas rebellisch gesinnte Gattin — *dame Helena, little Sybil, my little Dido, my Penelope* nennt er sie — ist eine getreue Kopie des redelustigen, fidelen Schuhmachermeisters Symon Eyre in Dekker's *The Shoemakers' Holiday* (gedr. 1600), der seine Gesellen auch mit Schmeicheleien und seine widerspruchsfähige Ehehälfte mit tollen, nicht schmeichelhaften Scherznamen überhäuft hatte. Auch wörtliche Übereinstimmungen fehlen nicht: der Hobby-Wirt drängt sich in den Vordergrund mit den Worten: *Let me answer for all, none speake but mine Host; hee has his pols and his aedypols, his times and his tricks, his quirkes and his quilits* [i. e. *quidits*], *and his demise and dementions* (V; p. 378), wie Eyre den Redestrom seiner Frau unterbrochen hatte: *Away with your pisherie-pasherie, your pols and your edipolls! . . . Let your head speake* (I, 1, 161ff.). Hier müßte man von Plagiat sprechen, falls nicht etwa der bei vielen Compagnie-Arbeiten beteiligte Dekker selbst diese Gestalt geliefert hat.[10]

[10] Fleay (BCh. II, 322) bemerkt: *[The play] bears marks of Dekker's influence. I do not pretend to guess at the authorship.* Der

Auch das Verhältnis des Anonymus zu Jonson ist mit der Feststellung der Entlehnungen aus *Ev. Man in* noch nicht erschöpfend behandelt. Schon der Herausgeber Bullen, der keine der bisher hervorgehobenen Ähnlichkeiten erwähnt hat, bemerkte: *The anonymous playwright owes much more than the title of the play to Ben Jonson. Acutus, overflowing with bitter and tedious moralising, is evidently modelled on Macilente in "Ev. Man out". The very dog — Getica's dog — was suggested by Puntarvolo's dog* (p. 299). Beide Vermutungen halte ich für richtig, nur glaube ich, daß dem Autor nicht nur Macilente, sondern auch der kritische Crites von *Cynthia's Revels* für seinen bitteren Acutus Modell gestanden hat. Bei der großen Blankverse-Rede des Acutus gegen die Frauen mit ihren feindseligen Schilderungen verschiedener weiblicher Typen (I, 1; p. 306ff.) denken wir unwillkürlich an den eingehenden Blankverse-Bericht des Crites über seine Beobachtungen am Hofe, mit ihren scharfen Skizzen einzelner Höflingstypen (III, 2; vol. II, p. 264ff.). Auch das günstige Zeugnis, das Tully Caesar gegenüber dem Acutus ausstellt, erinnert uns einigermaßen an die überschwengliche Lobrede des Mercurius auf Crites. Tully sagt von Acutus: *His spirit is free as aire, His temper temperate* (V, 1; p. 372), wie Mercurius von Crites rühmte: *A creature of a most perfect and divine temper . . . . He*

Hobby-Wirt des Anonymus erinnert uns auch an seinen Berufsgenossen Blague in *The Merry Devil of Edmonton* und wie dieser an den jovialen Hosenbandordenwirt Shakespeare's. Mit Blague hat er die Vorliebe für stehende Redensarten gemein, er wiederholt und variiert gern die Sätzchen *Merry hearts live long, dun is the mouse.* Kurios ist die Übereinstimmung des von Scillicet in einer der Wirtshaus-Szenen gebrauchten Schwurs: *By the torrid zone* (IV, 1; p. 352) mit der *zona torrida* Blagues (IV, 1, 2).

will think and speak his thought both freely (II, 1; p. 249f.). Dem Hund der Getica aber steht Acutus ebenso feindlich gegenüber, wie Macilente dem Köter des Puntarvolo; auch er hat die schlimmsten, das Leben des Hundes bedrohenden Absichten, doch läßt er es bei den Worten bewenden, während der boshafte Macilente wirklich vergiftet. Während Puntarvolo's vierbeiniger Gefährte für ihn aus praktischen Gründen wichtig ist und somit im Drama eine gewisse Rolle spielt, verrät uns schon die völlige Zwecklosigkeit seines Nachläufers, daß dieser seine Existenz nur einem Plagiat verdankt.

Neben Scillicet, Acutus und dem Hund steht aber noch eine *dramatis persona*, deren Eigenart auch den scharfen Jonson'schen Stempel trägt, ein echter Monomane, der sein Steckenpferd vor uns zu Tod reiten muß. Es handelt sich um den uns bereits bekannten Servulus, der mit Bobadill die Vorliebe für gesuchte Beteuerungsformeln gemein hat (vgl. oben p. 112). Die Feinrednerei dieses Parasiten kommt aber nicht nur bei der Auswahl seiner Schwüre zur Geltung, er bemüht sich überhaupt, seine Sätze mit vielen langen, gelehrten Wörtern zu schmücken. Dabei gerät er freilich oft bedenklich auf Abwege: ungebildet wie er ist, verwendet er die schönen Fremdlinge ohne Rücksicht auf ihren präzisen Sinn, nur ihres vollen Klanges wegen. Ein kurzes Beispiel wird zur Beleuchtung seiner Redekunst genügen: *Sir, the respective regard of your well governed partes do challenge a mellifluous species of enduement or contumelious estimation* (II, 2; p. 331). Eine knappe, treffende Charakteristik des Hohlkopfs liefert der erbitterte Graccus: *A Rogue so stuft with the lybrary of new minted words, so tearing the sence, I never met with* (II, 2; p. 334). Derselben Fremdwörter-

Manie hatte der kecke Schuster Juniper gefrönt in Jonson's Lustspiel *The Case is Altered* (1597?/98), und zwar mit derselben von ihm gemütlich eingestandenen Nichtachtung des Sinnes: bei einem feinen Wort, meint er, müsse man es mit dem Sinn nicht so genau nehmen (vgl. unten p. 123f.) Daß Juniper, dessen damals, bei der Massenaufnahme neuer Wörter[11], besonders zeitgemäßer Witz selbst vor den Augen eines so scharfen Kritikers wie Thomas Nash Gnade gefunden hatte, das Vorbild des Servulus war, ist nicht zu bezweifeln — um so weniger, als Servulus ganz locker in den Plan des anonymen Stückes hineingestellt ist, ohne jede, bei Juniper doch wenigstens versuchte, Verknüpfung mit der Handlung.

Auch die energische Bürgersfrau des Anonymus und ihr unterwürfiger Gatte Cornutus, der eine solche Angst vor ihr hat, daß er nicht einmal von anderen ein ungünstiges Wort über sie hören will, erinnern uns an Jonson'sche Gestalten, an die launischen Weiber Fallace und Chloe und ihre von ihnen mißhandelten, aber doch entzückten Gatten Deliro und Albius in *Ev. Man out* und *Poetaster*. Herrschsüchtige Weiber und Pantoffelhelden waren jedoch zu jeder Zeit so beliebte Lustspiel-Figuren, daß sich in diesem Falle die Abhängigkeit von Jonson nicht beweisen läßt.[12]

[11] Man betrachte z. B. die Unzahl der im 16. Jahrhundert aufgenommenen Lehnverba aus dem Lateinischen bei Schwarz, Studien über die aus dem Lateinischen entlehnten Zeitwörter der englischen Sprache, Straßburger Dissertation, 1903.

[12] Eine besonders intime Verbindung zwischen dem anonymen Stück und der Person Jonson's hat Fleay herzustellen versucht durch seine Vermutung, daß mit dem galligen Acutus der Dichter selbst gemeint sei (BCh. II, 322). Diese Annahme ist jedoch ebenso unsicher wie das Ergebnis der meisten Bemühungen, in den Gestalten der Dramen zeitgenössische Literaten wiedererkennen zu wollen.

Brainworm, der intrigante Diener des alten Knowell, erscheint einmal in der Verkleidung eines bettelnden Invaliden (II, 2) — es ist möglich, daß Shirley und Brome an diese List des erfindungsreichen Mannes dachten, als jener den Diener Gorgon (*Love Tricks*, IV, 5; vol. 1, p. 72) und dieser den verschmitzten Crasy (*The City Wit*, II, 1; vol. I, p. 295) in derselben Maske auftreten ließen. Gorgon's Litanei, sein Bericht über seine kriegerischen Taten, klingt an Brainworm's Lügen an; bei der weiteren Ausführung der betreffenden Szenen sind die beiden Dramatiker jedoch ihre eigenen Wege gegangen.

An die Entlarvung des Dichterlings Mathew, der Marlowe'sche Verse als seine eigenen vorträgt (IV, 1, p. 98f.), der, damit noch nicht zufrieden, ein für seine Dame bestimmtes Liebesgedicht unverfroren von einem anderen abgeschrieben und dabei dessen Verse noch so verhunzt hat, daß die Zuhörer sofort ausrufen: *How! this is stolen . . . A parody! a parody! with a kind of miraculous gift, to make it absurder than it was* (V, 1, p. 146f.) — an diese Szenen, in deren letzter Jonson nebenbei eine seiner zahlreichen literarischen Antipathien befriedigte, seine Abneigung gegen Daniel, werden wir in Thomas May's Lustspiel *The Old Couple* (gedr. 1658) erinnert. Dotterel liest ein Gedicht vor, daß er der von ihm verehrten Lady Whimsey gewidmet hat, beginnend:

> Dear, do not your fair beauty wrong,
> In thinking still you are too young —.

Aber schon diese ersten Verse verraten seinen Diebstahl, denn Lady Whimsey ist eine Witwe von 35 Jahren, so daß sie mit vollem Recht erstaunt bemerkt:

> Surely a woman of five-and-thirty year old
> Is not too young to love!

und einer der Zuhörer, Euphues, nicht weniger berechtigt ist, sein Urteil über Dotterel's poetische Leistung in die Worte zu fassen:

> Of all the love-songs that were ever made,
> He could not have chose out one more unfit,
> More palpably unfit, that must betray
> His most ridiculous theft (III; DH. XII, p. 47f.).

Mathew wird wohl das glorreiche Vorbild Dotterel's gewesen sein.

Die Ähnlichkeiten mit *Ev. Man in*, die Max Zwickert in seiner Schrift über "Henry Glapthorne" (Halle, 1881) in den Lustspielen seines Dramatikers, besonders in *The Hollander* (1635), hervorgehoben hat (p. 33), sind unbestreitbar, ohne daß sich jedoch eine unmittelbare Entlehnung feststellen ließe. Der verschmitzte Diener Urinal, der bei der Lösung der verschiedenen Knoten eine so wichtige Rolle spielt, erinnert uns allerdings an den schlauen Brainworm nicht minder stark als der von einer sinnlosen Eifersucht geplagte Sir Martin Yellow an seinen Jonson'schen Vorgänger Kitely. Bei der Führung der Handlung aber hat sich Glapthorne so frei bewegt, daß sich keine direkte Verbindung ergibt — um so weniger, da inzwischen, seit den Tagen Brainworm's und Kitely's, viele intrigante Diener und grundlos eifersüchtige Ehemänner über die Londoner Bühne gegangen waren. Daß Jonson's Komödien für Glapthorne bewunderns- und nachahmenswerte Muster waren, darüber kann jedoch kein Zweifel sein — hat er ihn doch gepriesen als *Admired Jonson*, der bis ans Kinn in der Flut der Pieriden gestanden habe! In seiner gebundenen Rede, im Blankverse, der auch in seinen Komödien häufig verwendet ist, läßt

uns der verschwenderische Gebrauch von Bildern und Metaphern aber eher an eine vorbildliche Wirkung Shakespeare's denken, bei dem er auch einige auffällige stoffliche Anleihen gemacht hat.[13]

Ähnlich verhält es sich mit einer Gestalt Shirley's, mit Sir Solitary Plot in *The Example* (1634), den Dyce als *a happy imitation of Ben Jonson's characters of "humour"* bezeichnet hat (vol. I, p. XXX). Auch in diesem Fall ist Jonson's Nachwirkung unverkennbar: der menschenscheue Sir Solitary denkt nur an Verschwörungen, sieht an allen Orten und Enden Verschwörer und sagt selbst von sich: [*I*] *laugh that I am alone, and have my humour* (I, 1; vol. III, p. 289). Er ist ein Jonson'scher Monomane vom reinsten Wasser, ein unmittelbares Vorbild seiner Manie aber ist bei Jonson nicht vorhanden. Am meisten Ähnlichkeit hat er durch seine Neigung zur Weltflucht und seine Abneigung gegen Lärm — *Where in the map is Dumbland? I should much affect that country* (V, 1; p. 351) — mit dem nervösen, menschenfeindlichen Morose in *Epicoene.*

[13] Cf. Shakespeare's Wirkung (Materialien IX), p. 65ff.

II. The Case is Altered.

)er lustige Schuhflicker Juniper, der in dieser Ko-
e[14] Jonson's sein keckes, den Zorn des Gesetzes
scheuendes Wesen treibt, ist eine echte *humour-*
· Jonson's; auch er ist mit einer Schrulle ausgestattet,
r bei jeder Gelegenheit, bis zum Überdruß, die Zügel
ßen läßt. Bei der Feststellung seiner Manie wenden
unsere Blicke zuerst rückwärts: durch Juniper's ex-
: Vorliebe für *hard words* und seine kühne, den Sinn
häufig völlig mißachtende Verwendung solcher fein
ender Wörter werden wir an Dogberry's ähnliche,
mit weiser Sparsamkeit eingestreute Verstöße er-
t. Doch verfährt Dogberry insofern noch grausamer
len Fremdlingen, als er sie oft auch körperlich ent-
, während der belesene, über einen erstaunlichen
schatz verfügende Schuhmacher bei sorgfältiger Scho-
der Form sich mit der Vergewaltigung ihres Sinnes
ügt. Er selbst gibt uns in einer seiner ersten Szenen
ergötzlichen Aufschluß über sein Verhältnis zu der
ihm bevorzugten Wortklasse. Scherzhaft nennt er
Lakaien Valentine: *you mad hieroglyphic,* und wie
r mit berechtigtem Erstaunen fragt: *Hieroglyphic?*
meanest thou by that? weist Juniper die Zumutung,
er mit dem schönen Wort überhaupt etwas gemeint
n soll, mit der größten Unbefangenheit zurück: *Mean?*
, *is it not a good word, man? what, stand upon*

[14] Entstanden vermutlich im Laufe des Jahres 1598, möglicher-
auch schon etwas früher, vgl. Small, p. 17.

meaning with your friends? Puh! abscond (I, 1; vol. VI, p. 310).[15]

Wenn wir uns nun die Gegenwart Jonson's betrachten, die Entstehungszeit von *The Case is Altered* (1597?/98), so finden wir in einem auf den Geschmack des großen Publikums berechneten, pseudo-historischen Stück, das im Laufe des Jahres 1598 wiederholt auf dem Amboß war, eine Nebenperson, die wie Juniper bemüht ist, sich möglichst fein und gebildet auszudrücken, und sich dabei insofern wirklich etwas gebildeter erweist, als sie die *inkhorn-terms* dem Sinne nach richtig verwendet. In dem Robin Hood-Drama *The Downfall of Robert Earl of Huntington*, das im Februar 1598 von Anthony Munday an Henslowe geliefert und im folgenden November von Henry Chettle für denselben Mann noch verbessert wurde, tritt in wenigen Szenen ein Diener des falschen Warman auf, namens Ralph, ein steifer, gezierter Geselle, der den Friar Tuck zu dessen höchstem Mißfallen mit einem Schwarm feiner Wörter überschüttet:

Ralph. Ye protract, Master Friar. I obsecrate ye with all courtesy, omitting compliment, you would vouch or deing to proceed.
Friar. Deign, vouch, protract, compliment, obsecrate?
Why, goodman Tricks, who taught you thus to prate?
Your name, your name? Were you never christen'd?
Ralph. My nomination Radulph is, or Ralph:
Vulgars corruptly use to call me Rafe —

nebenbei bemerkt eine für die verschiedene Lautung des Namens auch phonetisch beachtenswerte Antwort. Friar Tuck aber hat gar keine Freude an der feinen Ausdrucks-

[15] Der Schuster Juniper gebraucht die Fremdwörter bona fide, sein Kollege und Vorgänger Strumbo in *Locrine* (entst. um 1592?) hingegen hatte sich schon eine spöttische Bemerkung über *new-coined words* gestattet (Act I, sc. 2), vgl. Eckhardt, Lustige Person, p. 359.

weise Ralph's, er verwünscht als echter Sachse die ganze Sippe der Wortmacher:

> O foul corruption of base palliardize,
> When idiots, witless, travail to be wise . . . . . .
> Some like quaint pedants,
> Good wit's true recreants,
> Ye cannot beseech
> From pure Priscian speech.
> Divers as nice,
> Like this odd vice,
> Are word-makers daily (Act II; DH. VIII, p. 135f.).

Ralph geht aber nicht in sich; in den wenigen Sätzen, die er noch, und zwar in großer Aufregung, zu sprechen hat, tischt er noch die klangvollen Wörter *carnifex or executor, titubated, cripplified, fractured tibiards, opinionated, nominated, vociferation* auf (p. 139).

Hat sich der junge Johnson über diese schwache Nachahmung seines Juniper und nebenbei wohl auch über den Erfolg dieses im herkömmlichen, bei der Menge der Theaterbesucher beliebten Stile gehaltenen Stückes geärgert und deshalb in *The Case* die gänzlich überflüssige Szene eingeschoben, in der Anthony Munday als Anthony Balladino so unverkennbar und schonungslos verspottet ist? die Szene, in der er so scharf betonen läßt, daß seine eigenen *humour*-Komödien zwar den feinen Leuten, nicht aber dem gewöhnlichen Volk gefielen? in der Munday folgende, für ihn wenig schmeichelhafte Erklärung des Geheimnisses seines Erfolgs geben muß: *Why, look you, sir, I write so plain, and keep that old decorum, that you must of necessity like it; marry you shall have some now (as for example, in plays) that will have every day new tricks, and write you nothing but humours: indeed this pleases the gentlemen, but the common sort*

they care not for't; they know not what to make on't; they look for good matter they, and are not edified with such toys (I, 1; vol. VI, p. 307)?

Sollte diese gegen Munday gerichtete Interpolation in *The Case* zum Teil wirklich ein Ausfluß des Ärgers Jonson's über jene übrigens recht matte Kopie seines Juniper sein, so ist es möglich, daß Jonson für diesen Verdruß die falsche Persönlichkeit zur Rechenschaft gezogen hat: ich halte es für wahrscheinlich, daß die für die Entwicklung der Handlung vollkommen überflüssige Figur des Ralph, die nur eine vorübergehende komische Wirkung erzielen soll, eine der von Chettle vorgenommenen Verbesserungen des Munday'schen Dramas ist. Jedenfalls ist es bemerkenswert, daß in einem im folgenden Jahr, 1599, aufgeführten Schauspiel, an dessen Abfassung Chettle auch beteiligt war, eine wesentlich verbesserte Wiederholung des Ralph-Typus erscheint. Wir denken dabei an die phantastisch ausstaffierte Gestalt des Stutzers Emulo, der in der von den verbündeten Dramaturgen Chettle, Dekker und Haughton gelieferten *Pleasant Comodie of Patient Grissill* eine für die Handlung bedeutungslose, aber ergötzliche Rolle spielt. Auch in Emulo's Reden stolpern wir auf Schritt und Tritt über irgendein hartes, mehrsilbiges Wort; der im übrigen ziemlich harmlose Gimpel ist ängstlich bemüht, seine Unwissenheit durch den Gebrauch vieler, sehr gelehrt klingender Wörter zu maskieren. Zum Unterschied von Juniper gebraucht auch er wie Ralph die Fremdlinge zumeist richtig — in der Auswahl trifft er jedoch wiederholt mit ihm zusammen. Beide bedienen sich mit Genuß des langen Wortes *legitimate*, Emulo in einer gezierten, aber doch verständlichen Wendung: *I shall never recu-*

perate the legittimate office of this member (z. 1172, p. 37), Juniper mit gewohnter Zwanglosigkeit: *I'll be legitimate and silent as an apple-squire* (IV, 4; p. 365); unter den ihm fatalen Ausdrücken Emulo's führt Farneze das Wort *caprichious* an (z. 492, p. 17), das wir dann auch noch von Emulo zu hören bekommen (z. 544, p. 19), — auch Juniper hat seine helle Freude an diesem damals neuen Wort: *Capricious! stay, that word's for me,* und verwendet es sofort seinem Kumpan Onion gegenüber: *Coragio! be not capricious; what!* (II, 4; p. 339ff.). Einen Nachklang des auch bei Shakespeare bemerkbaren Spottes über die von Thomas Nash geliebten und verteidigten *italianate verbs* auf *ize* (vgl. Archiv CXIII, p. 52) hören wir bei Juniper's *pilgrimize* (II, 4; p. 339) und Emulo's *oblivionize* (z. 553, p. 19). Mit Ralph hat dieser nur das von Farneze ebenfalls beanstandete Wort *compliment* gemein.

Daß die Juniper-Epigonen Ralph und Emulo Geschöpfe desselben Dramatikers sind, und daß dieser Dramatiker der bei beiden Stücken beteiligte Henry Chettle war, scheint mir jedenfalls die Wahrscheinlichkeit für sich zu haben. Bei solchen beeilten Compagnie-Arbeiten bedienten sich die einzelnen Lieferanten gern der ihnen bereits vertrauten, bewährten Mittel.[16]

[16] Über die Juniper-Nachahmung in *Ev. Woman in* vgl. oben p. 118f. — In seinem inhaltsreichen Buch „Die lustige Person im älteren englischen Drama" (p. 398) hat Eckhardt den Juniper, der sich mit gestohlenem Geld reiche Gewänder kauft und mißlungene Versuche macht, den feinen Herrn zu spielen, verglichen mit dem Diener Pimponio in Shirley's *Opportunity*, der mit ebensowenig Erfolg bemüht ist, sich für seinen Herrn auszugeben. Mir ist diese Ähnlichkeit bei den großen Verschiedenheiten im Wesen und in der Stellung der beiden Clowns nicht aufgefallen. Andererseits haben wir freilich genug Beweise dafür, daß Shirley Jonson gern als Vorbild benutzt hat. Über die gezierte Redeweise einiger lustiger Personen vgl. ib. 333.

III. Every Man out of his Humour.

Eine der merkwürdigsten Gesinnungsänderungen in *Ev. Man out of* ist die plötzliche Bekehrung des geizigen Sordido. Dieser reiche Landwirt hatte auf ein regnerisches, eine Hungersnot und entsprechende Steigerung der Kornpreise erzeugendes Jahr gehofft und wird deshalb durch die günstigen Ernteaussichten in eine solche Niedergeschlagenheit versetzt, daß er sich aufhängt. Im letzten Augenblick wird er jedoch von einem Bauern abgeschnitten, überhäuft aber seinen Retter sofort mit den heftigsten Vorwürfen wegen des Durchschneidens des neuen Stricks. Auch die Bauern verfluchen ihren Kameraden, der dieses Ungeheuer dem Tod entrissen habe, und ihr Toben gipfelt in der Verwünschung: *Never may'st thou be saved, that saved so damn'd a monster!* Dieser Ausbruch des allgemeinen Hasses erschüttert Sordido und bewirkt einen ebenso plötzlichen wie vollständigen Umschlag seiner Gesinnung: er, der erbarmungslose Wucherer, der die hungernde Armut grausam verspottet hatte, verspricht ein Wohltäter der Armen zu werden:

> Pardon me, gentle friends, I'll make fair 'mends
> For my foul errors past, and twenty-fold
> Restore to all men, what with wrong I robb'd them:
> My barns and garners shall stand open still
> To all the poor that come, and my best grain
> Be made alms-bread, to feed half-famish'd mouths ....
> . . . . . O, how deeply
> The bitter curses of the poor do pierce!
> I am by wonder changed ..... (III, 2; vol. II, p. 113f.).

Zu dieser Wandlung, die uns allerdings wie ein Wunder

überrascht, hat schon Gifford auf eine ähnliche Gesinnungsänderung bei einem Wucherer eines späteren Dramatikers hingewiesen: *May has a feeble imitation of this character, in his "Old Couple". Earthworm, like Sordido, undergoes a sudden change, but I think less naturally, and by means not so well calculated to produce a striking effect. Avarice may be terrified, but not flattered into liberality* (p. 113).

May ist etwas umständlicher zu Werke gegangen. Sein Wucherer Earthworm hat einen tugendhaften Sohn, der scheinbar auf die Ideen seines Vaters eingeht, hinter seinem Rücken aber reiche Gaben an arme Nachbarn verteilt. Infolgedessen eilen die Armen, als ein Feuer in Earthworm's Haus ausbricht, von allen Seiten herbei, um das Besitztum ihres Wohltäters zu schützen. Durch diese unerwartete Teilnahme des Volkes wird der alte Geizhals so gerührt, daß er seine Schätze mit den Armen teilen will:

> I thank you all, and will hereafter study
> To recompence your undeserved love.
> My house shall stand more open to the poor,
> More hospitable, and my wealth more free
> To feed and clothe the naked hungry souls.
> I'll redeem the ill that I have done . . . .
> With true unfeigned deeds of charity (IV; DH. XII, p. 56).

Die Nachahmung ist eine unverkennbare, und man wird Gifford zugeben, daß Sordido's Wandlung eindrucksvoller bewerkstelligt ist; über ihre größere psychologische Wahrheit wird sich streiten lassen, im Hinblick auf Jonson's vorausgehende Schilderung dieses Charakters. Der Dichter hat uns in Sordido eine solche Karikatur eines Geizhalses vor Augen gebracht, daß wir jeder mensch-

lichen Regung dieses Monstrums ungläubig gegenüberstehen.

Auch der durch die Pracht und die Zahl seiner Kostüme doppelt auffällige Höfling Fastidious Brisk, *a neat, spruce, affecting courtier*, hat sehr bald die Augen der stets auf der Jagd nach dankbaren Motiven befindlichen Dramaturgen auf sich gezogen: schon in einer gegen Ende 1599 verfaßten, gemeinschaftlichen Arbeit Chettle's, Dekker's und Haughton's, in dem Drama *Patient Grissill*, ist, wie schon öfters bemerkt wurde[17], eine der amüsantesten Selbstenthüllungen dieses Humoristen verwertet worden. Fastidious gibt (Act IV, sc. 4) einen ausführlichen Bericht über ein Duell, das er mit einem gewissen Sir Luculento auszufechten hatte. Seinem Leitmotiv entsprechend, erzählt er dabei mehr von der Beschädigung seiner kostbaren Gewandung als von seiner allerdings höchst unschädlichen Wunde — wir hören von einem goldenen Hutband, das der Degen des Gegners durchschnitt, von dem gefährlichen Riß eines mit Spitzen und Perlen besetzten Wamses, von zerschlitzten seidenen Strümpfen und anderen Herrlichkeiten mehr (p. 145ff.). Mit ganz derselben Art der Ausschmückung berichtet der schwindelhafte Herr Emulo der schönen Julia über seinen Zweikampf mit ihrem Vetter Sir Owen, auch seine Darstellung strotzt von Gold und Perlen und Diamanten, auch er prahlt mit gestickten Wämsen, mit Hosen von Goldstoff, rotseidenen Strümpfen usw. Die Chronologie der beiden Stücke ist nicht ganz klar, beide scheinen jedoch dem Jahre 1599 anzugehören, so daß Emulo unmittelbar nach Fastidious über die Bretter gegangen sein

[17] Cf. Fleay, BCh. I, 271.

muß; denn daß Jonson die Priorität der Erfindung dieses komischen Intermezzos zuzusprechen ist, bezweifle ich nicht.

Zur Stütze dieser Behauptung möchte ich noch darauf hinweisen, daß Emulo auch noch eine Schrulle eines anderen Stutzers der Jonson'schen Komödie geerbt zu haben scheint: die Neigung des Master Clove, sich für einen gewandten Linguisten auszugeben. Die diesem jungen Mann gewidmete Kritik des Cordatus lautet: *The other monsieur, Clove, is a more spiced youth; he will sit you a whole afternoon sometimes in a bookseller's shop, reading the Greek, Italian, and Spanish, when he understands not a word of either; if he had the tongues to his suits, he were an excellent linguist* (III, 1; p. 89f.). Emulo ist etwas bescheidener, er beschränkt seine Pseudo-Gelehrtheit auf das Griechische, Farneze sagt von ihm: *My briske spangled babie will come into a Stationers shop, call for a stoole and a cushion, and then asking for some greeke Poet, to him he falles, and there he grumbles God knowes what, but Ile be sworne he knowes not so much as one Character of the tongue* (z.. 444ff.). — Desselben Motives haben sich einige Jahre später die Verfasser des dritten Teiles der Parnassus-Spiele bedient zur Kennzeichnung des unwissenden Gecken Amoretto, der sich seiner literarischen Bildung rühmt und Ronsard, Dubartas und die schwierigsten spanischen Autoren als seine Lieblingslektüre anführt. Sein Page aber liefert folgende Randbemerkung zu diesen Prahlereien: *My maisters, I could wish your presence at an admirable iest! why presently this great linguist, my master, will march through Paules Church-yard. Come to a booke-binders shop, and with a big Italian looke and a Spanish face aske for these*

bookes in spanish and Italian, then turning, through his ignorance, the wrong end of the booke upward, use action on this unknowne tong after this sort, first looke on the title and wrinckle his browe, next make as though he red the first page and bites a lip, then with his nayle score the margent as though there were some notable conceit, and lastly when he thinkes hee hath gulld the standers by sufficiently, throwes the booke away in a rage, swearing that hee could never finde bookes of a true printe since he was last in Padua, enquires after the next marte, and so departes (*Return from Parnassus*, B, III, 3; p. 122) — eine geschickte Ausmalung der flüchtigen Skizze der älteren Dramatiker.

Der Jonson'sche Clove ist aber auch noch in einem anderen Punkt, in einer bezeichnenden Nuance des Ausdrucks, Emulo's Vorbild gewesen. Clove gefällt sich darin, unverdaute gelehrte Floskeln vorzutragen, um den Zuhörern zu imponieren; so spricht er einmal u. a. von *the soul's synderisis: Now, sir, whereas the ingenuity of the time, and the soul's synderisis are but embryons in nature* etc. (III, 1; p. 95). Emulo, der es auch liebt, mit *hard words* um sich zu werfen, hat diese hochgelehrt klingende Phrase nicht vergessen, er verwendet sie als Beteuerungsformel: *I conclude, I thought (by the Syntheresis of my soule) I had not been imperished, till the bloud .... sunke along my arme ...* (z. 1165ff., p. 37), und durch eine Bemerkung Farneze's erfahren wir, daß dieser Ausdruck zu den Lieblingsphrasen Emulo's gehört (z. 490ff., p. 17).

Im Hinblick auf diese Verschmelzung von Eigentümlichkeiten des Fastidious Brisk und des Clove in dem Wesen und den Worten Emulo's ist es mir unglaublich,

daß die Ähnlichkeiten in den Duell-Schilderungen des Brisk und Emulo dadurch zu erklären seien, daß die Dramatiker — wie verschiedene Forscher (Fleay[18], Penniman, Small; vgl. bei diesem p. 43) anzunehmen geneigt waren — dieselbe Persönlichkeit und dasselbe Ereignis im Auge gehabt hätten. Mir scheint die literarische Abhängigkeit der Grissill-Dichter unzweifelhaft.[19]

Sehr klar ist die fixe Idee, die den reichen Pächter Sogliardo beherrscht, in seinen allerersten Worten zum Ausdruck gebracht: *Nay, look you . . . this is my humour now! I have land and money, my friends left me well, and I will be a gentleman whatsoever it cost me* (I, 1; p. 28). Er wird von dem Zyniker Carlo Buffone in dieser Absicht bestärkt und zu allerlei Torheiten veranlaßt, schließt später eine innige Freundschaft mit einem schwindelhaften Bramarbas, der sich als erbärmlicher Feigling entpuppt, und das Ergebnis seiner Erziehung ist, daß er sich schließlich in einer höfischen Gesellschaft durch seine mühsam eingelernten Manieren und Worte, die doch überall den Bauern verraten, lächerlich macht.

Zu der zahlreichen dramatischen Nachkommenschaft dieses Tölpels gehört, wie Faust (p. 67) mit Recht betont hat, auch der Krautjunker Tim Hoyden, der um jeden Preis ein Gentleman werden will, in Richard Brome's

[18] Fleay (BCh. I, 271) schreibt die *synderisis*-(nicht, wie er angibt, *synthesis*)Formel irrtümlich dem Fastidious Brisk zu.

[19] An einen inneren Zusammenhang zwischen Jonson's Clove und Brome's Sarpego in *The City-Wit*, den Faust (p. 51f.) herstellen möchte, glaube ich nicht. Die beiden Gestalten gehören ganz verschiedenen Kategorien an — Clove ist ein unwissender Windbeutel mit gelehrter Affektation, Sarpego hingegen, dem lateinische Floskeln glatt und glücklich von den Lippen fließen, gehört zur Klasse der stets hungrigen Schulmeister.

lebendiger Komödie *The Sparagus-Garden* (1635). Auch er wird von seinen angeblichen Erziehern genarrt und noch viel schonungsloser als Sogliardo ausgenützt. Die allgemeine Ähnlichkeit ist nicht zu verkennen, aber Brome hat den Typus mit großer Freiheit variiert: sein Tölpel und seine Ausbeuter sind viel derbere, aber wegen mancher lustigen Einfälle des Nachahmers[20] auch wesentlich wirksamere Lustspielfiguren, als der von der festen, schweren Hand seines Meisters geschaffene Sogliardo und seine Gruppe.

An eine Sogliardo-Episode werden wir bei Brome auch erinnert durch die Art und Weise, wie die superkluge Mrs. Pyannet Sneakup ihrem einfältigen Gatten Vorschriften gibt für sein Benehmen am Hofe des Fürsten (*The City-Wit*, III, 2; vol. I, p. 322ff.). Wir denken dabei sofort an eine der Lieblingszenen Jonson's: in *Ev. Man out of* (V, 1) wird Sogliardo von Macilente — und ähnlich, aber viel eingehender, in *Cynthia's Revels* (III, 3) Asotus von Amorphus — instruiert, wie er sich einer feinen, höfischen Dame gegenüber zu benehmen habe. Die Ähnlichkeit liegt aber nur in der Situation, die Vorschriften selbst sind bei Brome den veränderten Umständen entsprechend durchaus verschieden. Mrs. Sneakup

[20] Einer dieser Einfälle Brome's berührt uns wie eine Parodie eines von Shakespeare und, in Anlehnung an ihn, von Heywood allen Ernstes entwickelten, spitzfindigen Gedankens. Hector spricht bei ihnen den Wunsch aus, nur das vom Vater geerbte griechische Blut des Ajax vergießen zu können, mit Schonung der mütterlichen trojanischen Blutstropfen in seinen Adern (vgl. Shakespeare's Wirkung, p. 21f.). Ganz ähnlich wird dem Hoyden versichert, daß bei dem Aderlaß, der ihn von dem bäuerischen Blut seines Vaters befreien müsse, das Blut seiner Mutter, die seiner Behauptung nach ein *gentlewoman* war, geschont werden würde: *Be content, sir; here's halfe a labour sav'd; you shall bleed but o' one side: the Fathers side only . . . . The Mother veine shall not be prickt* (II, 3; vol. III, p. 144).

drückt sich auch viel drastischer aus, sie denkt, wie das bei den Brome'schen Gestalten üblich ist, immer an das Lachbedürfnis der *groundlings*.

Der törichte Sogliardo ist, wie oben (p. 133) angedeutet, ganz bezaubert von dem stolzen Auftreten eines gewissen Cavalier Shift, eines sehr dunklen Ehrenmannes. Auch diese Gestalt ist nicht unbeachtet geblieben: Shirley hat in einer seiner ersten dramatischen Arbeiten, in der er seinen eigenen Stil noch nicht gefunden hatte, sondern sich auf Schritt und Tritt an bewährte Muster anschloß, in *Love Tricks* (1625) die Krisis des Schicksals dieses Helden verwertet. Sein Bubulcus, ein ganz ergötzlicher, reicher Dummkopf, gibt eine ausführliche Schilderung von seinem furchtbaren Kampf mit seinem Feinde Antonio, wie er ihn zerfleischt und schließlich getötet habe. Antonio, der in Frauenkleidern seine Lügen mit angehört hat, läßt ihn wegen dieser von ihm selbst eingestandenen Bluttat verhaften — umsonst erklärt der auf den Tod erschrockene Feigling sich selbst für einen lügnerischen Schurken, umsonst beteuert er jammernd: *I killed no body!* (IV, 6; vol. I, p. 74ff.). In ähnlicher Weise hatte sich der Cavalier Shift seiner Verbindung mit Straßenräubern gerühmt und angedeutet, daß er selbst ihre Unternehmungen geleitet hätte, im Augenblick der Gefahr aber, von Puntarvolo mit dem Galgen bedroht, heulend auf seinen Knien seine Unschuld versichert: *God is my witness, I never did robbery in all my life* (V, 3; p. 170).

Schon mitten in seinen Schwindeleien verrät sich Bubulcus dadurch, daß er seine Waffe, mit der er diesen blutigen Kampf ausfocht, bald ein Schwert, bald ein Rapier nennt, weshalb Antonio bemerkt: *Your rapier? did you not say your weapons were long swords?* (ib. p. 75). Hier

kopiert Bubulcus die Vergeßlichkeit Bobadill's, der in einer verwegenen Schilderung eines Kampfes mit Mohren gesagt hatte: *With these single arms, my poor rapier, [I] ran violently upon the Moors that guarded the ordnance, and put 'em pell-mell to the sword.* Auch er wurde sofort von Wellbred korrigiert: *To the sword! To the rapier, captain* (*Ev. Man in*, III, 1; vol. I, p. 65).

Ein anderer der unfreiwilligen Humoristen Jonson's, Sir Puntarvolo, ist von dem Dichter mit zwei Schrullen bedacht worden: neben seiner Vorliebe für die Gebräuche der romantischen Ritterzeit, die in seinen ersten Szenen zur Geltung kommt, ist er auch noch mit einer ganz modernen Spekulations-Manie behaftet. Er beschließt, mit seinem Hund und seiner Frau, für die jedoch eine Katze eintritt, eine große Reise nach der Türkei zu unternehmen und vorher Geld auszuleihen, das ihm nach seiner Rückkehr, die innerhalb Jahresfrist zu erfolgen hat, fünffach zurückvergütet werden muß — vorausgesetzt, daß alle drei Reisegenossen, der Ritter, die Katze und der Hund, wieder mit heiler Haut in England landen. Dieser feine Plan wird ihm jedoch noch vor seiner Abreise durch die böswillige Vergiftung seines Hundes verdorben.

Durch das gleiche Manöver hofft sich auch Jack Freshwater in Shirley's (und Chapman's?) Komödie *The Ball* (1632) zu bereichern, und ihm scheint das Glück holder zu sein, denn in seiner ersten Szene hören wir ihn triumphierend verkünden:

> I did most politicly disburse my sums,
> To have five for one at my return from Venice;
> And now, I thank my stars, I am at home
> (II, 1; vol. III, p. 21).

Das Schicksal der beiden Spekulanten hat noch das

schließliche Scheitern ihrer Pläne gemein, im übrigen unterscheidet sich Jack sehr zu seinem moralischen Nachteil von dem wunderlichen, aber rechtlichen Puntarvolo — er hat die vorgespiegelte Reise gar nicht gemacht und verrät sich selbst durch die kolossalen Schwindeleien, die er sich bei der Schilderung seiner Abenteuer erlaubt.[21]

Die für jeden schärferen Beobachter zweifellos sehr fesselnde Fülle der Charakterskizzen in diesem Drama Jonson's scheint einen seiner verehrungsvollsten jüngeren Anhänger zu einer Nachbildung größeren Stiles veranlaßt zu haben. Thomas Randolph stellte sich die Aufgabe, eine große Anzahl von Charakterstudien aneinander zu reihen, nach einem ganz bestimmten Schema: zwei Sprecher sollen in jeder Szene das Übermaß einer Tugend und ihren schroffsten Gegensatz verkörpern. So äußert sich in dem der Höflichkeit gewidmeten Auftritt Colax als ein schönrednerischer Schmeichler, der mürrische Dyscolus hingegen als ein argwöhnischer, hinter jeder Höflichkeit eine Kränkung suchender Grobian (II, 1); als Vertreter der Extreme der Eigenschaft der Seelenstärke *(fortitude)* erscheinen vor uns der selbst den Göttern trotzende Aphobus und der feige, bei jedem Windhauch zitternde Deilus (II, 2) usw. Auf diese Weise zerfällt das ganze Stück — dem Randolph den Titel *The Muses' Looking-Glass*[22] gegeben hat: *The soul sees her*

---

[21] Auf die Übereinstimmung des Spekulations-Motivs hat schon Gifford aufmerksam gemacht (cf. vol. III, p. 70 seiner Jonson-Ausgabe).

[22] Gedr. 1638. Hazlitt bemerkt in seinem kurzen Vorwort: *Bishop Hurd, in speaking of Jonson's "Every Man out of his Humour" adds, "And Randolph, in particular, was so taken with the design, that he seems to have formed his 'Muses' Looking-glass' in express imitation of*

face In comedy, and has no other glass (I, 3; p. 185) – in viele einzelne, voneinander unabhängige Szenen, die notdürftig dadurch zu einem Ganzen verbunden sind, daß sie Roscius, der Vertreter der Bühne, einem puritanischen Paar vorspielen läßt, um die Frömmlinge zu überzeugen, daß man auch im Theater heilsame Belehrung finden könne. Die beiden Puritaner, der Federnhändler Bird und die nicht minder weltliche Gegenstände, als da Nadeln, Spiegel etc. feilbietende Mistress Flowerdew, und Roscius besprechen die einzelnen Charaktere, ähnlich wie bei Jonson das Kleeblatt Cordatus, Asper und Mitis die Flucht der Erscheinungen mit einem fortlaufenden Kommentar begleiten.

Wird schon bei Jonson die Handlung allzu oft durch die breite Entwicklung der verschiedenen fixen Ideen gehemmt, so bietet uns sein Epigone vollends nur eine Sammlung von Charakterbildern, wie sie im 17. Jahrhundert in Versen und noch häufiger in Prosa so beliebt wurden. Man kann nicht sagen, daß Randolph durch ein Übermaß von Bescheidenheit sündigte, als er seinen Roscius zur Entschuldigung des Dichters sagen ließ:

> All he can plead
> Is a desire of pardon; for he brings you
> No plot at all, but a mere Olla Podrida,
> A medley of ill-plac'd and worse-penn'd humours
> (I, 4; p. 193f.).

Die allgemeine Ausführung der Charakterbilder erinnert uns durch die Fülle der Einzelheiten, durch die Starrheit, mit der ein jeder *humour* theoretisch bis zur Naturwidrigkeit durchgebildet und gesteigert ist, oft an Jonson's Darstellungsweise, ohne daß sich Randolph bei seinen einzelnen Entwürfen häufig an die Vorbilder in

der Galerie des Meisters gehalten hätte. Bei den alle sinnlichen Genüsse der Welt ausschöpfenden Phantasien des Epikureers Acolastus (II, 3; p. 204f.) denken wir jedoch allerdings sofort an die maßlosen Begierden des Sir Epicure Mammon (vgl. *The Alchemist*, II, 1), aber wörtliche Übereinstimmungen lassen sich auch in den Reden der beiden Wollüstlinge nicht erkennen.[23] Ein wörtlicher Anklang ist mir nur in den groben Schmeicheleien aufgefallen, mit denen Colax den eingebildeten Chaunus überhäuft. Colax bedauert, daß es ihm noch nicht vergönnt sei, seine (des Chaunus) Erhöhung zum Leiter des Staates zu melden:

> As yet
> I am not, sir, the happy messenger
> That tells you . . . . that the rudder of Great Britainy
> Is put into your hands, that you may steer
> Our floating Delos, till she be arriv'd
> At the bless'd port of happiness; and surnam'd
> The Fortunate Isle from you that are the Fortunate
> (III, 2; p. 220) —

vielleicht hat auch Randolph bei diesem Vers an die Huldigung für die Königin Elisabeth gedacht, die Macilente im Epilog von *Ev. Man out of* vorträgt:

> O heaven, that She, whose presence hath effected
> This change in me, may suffer most late change
> In her admired and happy government:
> May still this Island be call'd Fortunate (vol. II, p. 198).

Daß dieser Epilog in literarischen Kreisen viel Beachtung gefunden hat, kann uns noch eine weitere wörtliche Entlehnung beweisen, die von den Herausgebern in der *Moral Masque "The Sun's Darling"* von Ford

---

[23] Über Randolph's Nachbildung eines Charakters von *Bartholomew Fair* vgl. p. 174f.

und Dekker festgestellt worden ist. Macilente hatte zu den Füßen der Königin den Wunsch ausgesprochen:

> The throat of War be stopt within her land,
> And turtle-footed Peace dance fairy rings
> About her court . . . . . (ib. p. 199) —

desselben ebenso aparten wie hübschen Bildes bediente sich nach ihm der Winter dieses Maskenspiels in seinen Segenswünschen für die Regierung Raybright's, des Lieblings der Sonne:

> Plenty and happiness shall still increase,
> As does his light; and turtle-footed peace
> Dance like a fairy through his realms . . . .
> (V, 1; vol. III, p. 160f.)

IV. Cynthia's Revels.

Cynthia's Revels, diese matte, unerträglich in die Breite gesponnene Wiederholung vieler Motive von *Ev. Man out of*, ein Werk, für welches das böse Wort von dem Guten, was nicht neu, und von dem Neuen, was nicht gut ist, seine Geltung haben kann, hat auf die Epigonen, für die jenes Lustspiel eine reiche Fundgrube war und blieb, begreiflicherweise nur eine geringe Anziehungskraft ausgeübt; eingehender haben wir uns nur mit einer Bemerkung des Herausgebers der Randolphschen Dramen zu beschäftigen. Hazlitt sagt nämlich: *In his "Jealous Lovers" [Randolph] has adopted from Jonson's "Cynthia's Revels", 1601, the name of Asotus, and there are one or two indications that the later drama owed a few of its touches to its author's recollections of the earlier one* (p. XVIIf.).

Neben dem jungen Asotus Randolph's steht sein Erzieher Ballio, wie der blöde Asotus Jonson's von Amorphus in den feinen Sitten belehrt wird — im übrigen sind die beiden Paare aber durchaus verschieden, für die zum Teil verbrecherische Handlungsweise seiner grundverdorbenen Burschen hatte Randolph in dem Gebaren der harmlosen Karikaturen des älteren Stückes keine Anhaltungspunkte gefunden. Hin und wieder werden wir durch das Geschwätz seines Asotus an andere Gestalten seines Meisters erinnert: er prahlt mit seinen Erfolgen

bei den Frauen (I, 6; p. 80), ähnlich wie Fastidious Brisk (*Ev. Man out of*, II, 3; vol. II, p. 81), und er rühmt sich: *Did not I tell you, sir, that I was born With a caul upon my face?* (II, 2; p. 89), wie der Schwindler Face dem blöden Dapper eingeredet hatte: *You were born with a caul on your head* (*Alchemist*, I, 1; vol. IV, p. 32). Von diesen flüchtigen Übereinstimmungen abgesehen, scheint Randolph's Rohling mit Jonson'schen Gestalten nichts gemein zu haben.

Von wörtlichen Entlehnungen aus *Cynthia* sind bis jetzt auch nur wenige ermittelt worden. Durch die Palinodie, in der Amorphus und Phantaste am Schluß der *Revels* ihre gesellschaftlichen Sünden und Ziereien bekennen und abschwören, wurde Middleton auf den Gedanken gebracht, am Schlusse seines Lustspiels *A Trick to Catch the Old One* (1608) die Dirne und den jungen Wüstling Witgood eine Beichte und einen Widerruf ganz ähnlicher Art vortragen zu lassen, wobei er sich an wenigen Stellen auch dem Wortlaut seines Vorbilds genähert hat (vol. II, p. 350ff.). Bei Shirley liest der dumme Sir Nicholas Treedle ein schauerliches Gedicht vor und sagt zum Schluß höchst selbstzufrieden: *Now, if you like't you may* (*The Witty Fair One*, 1628, Act III, 2; vol. I, p. 313), dieselben Worte, mit denen Jonson den Epilog der *Revels* geschlossen hatte! Hier könnte man an eine satirische, das allzu große Selbstbewußtsein Jonson's ironisierende Absicht Shirley's denken, denn Treedle's Verse, die durch die übereinstimmenden Schlußworte gleichsam auf eine Stufe mit Jonson's Komödie gestellt werden, sind ganz erbärmlich; doch scheinen die Beziehungen Shirley's zu dem älteren Dichter, dem er in einem seiner späteren Dramen das Epitheton „unsterb-

lich" beilegte (vgl. unten p. 186), die besten gewesen zu sein. Gefreut wird sich Jonson über dieses Echo jedenfalls nicht haben.[24]

[24] Über spöttische Anspielungen auf einige Stellen von *Cynthia's Revels* und *Ev. Man out* in Marston's *What you will* vgl. Small, p. 104 ff.

V. The Poetaster.

Als dauerndes Zeugnis für die starke Wirkung des polemischen Dramas *The Poetaster* auf Jonson's dramaturgische Kollegen und Widersacher liegt uns Dekker's kräftige Entgegnung, das Drama *Satiromastix*, vor, dessen Verhältnis zu Jonson's Angriff in den letzten Jahren wiederholt sorgfältig geprüft worden ist.[25] Daß die drastische Strafe, welche Jonson über seine Gegner verhing, von der Mitwelt nicht vergessen wurde, beweist uns eine ebenfalls schon oft erörterte Stelle in dem dritten Teil der *Parnassus*-Spiele, wo Kempe bemerkt: *O that Ben Jonson is a pestilent fellow, he brought up Horace giving the Poets a pill* (*Return from Parnassus*, B, IV, 3; p. 138 z. 1810 f.).

Sichere weitere Spuren einer stofflichen Nachwirkung dieses für den Augenblick bestimmten Stückes sind mir nicht bekannt. Ein sehr mittelmäßiger Wortwitz des Dialogs hingegen hat sich dem Gedächtnis der Nachfolger besonders tief eingeprägt. Der römische Bürger und Juwelier Albius ruft nach einem Gesangsvortrag des Crispinus entzückt aus: *O, most odoriferous music!* (IV, 1; vol. II, p. 447). Das überraschende Adjektivum dieses Ausrufs wird auch von den Epigonen wiederholt zum Lob der Musik verwendet. Bei Brome sagt Nicholas Rooksbill nach dem Gesang der Dorcas: *O most melodious!* worauf der Tölpel Clotpoll verwundert bemerkt:

[25] Cf. Penniman, p. 119 ff.; Small, p. 118 ff.

Most odious, did you say? It is methinks most odoriferous (*Weeding of the Covent Garden,* I; vol. II, p. 10); bei Glapthorne geruht der geziert sprechende Diener Formal einem von dem Pagen gesungenen Lied seine Anerkennung in den Worten auszusprechen: *'Tis very odoriferous* (*Wit in a Constable,* III; vol. I, p. 206).

In dem *Apologetical Dialogue,* der in der Folio von 1616 dem *Poetaster* angefügt ist, trägt der in eigner Person erscheinende Autor ein Epigramm vor: *Unto True Soldiers,* das wohl mit Recht als eine Entschuldigung dafür aufgefaßt worden ist, daß der Dichter seinem nicht durch Tapferkeit glänzenden Pantilius Tucca den Titel *Captain* verliehen hatte:

> Strength of my country, whilst I bring to view
> Such as are miscall'd captains, and wrong you,
> And your high names; I do desire, that thence
> Be not put on you, nor you take, offence . . . .
> (vol. II, p. 516).

Cunningham (ib. p. 581) hat zu diesem Epigramm sehr passend auf eine Stelle in Davenant's *News from Plymouth* verwiesen, auf die Strafpredigt, die Lady Loveright ihrem Freier Warwell hält:

> I would have you rise up to command an army
> By brave desert, not favour. In my cabinet
> I have the character of a true soldier,
> Writ with my father's hand; when you are such
> As he describes him, I'll forbear to be
> A mistress, and acknowledge you my master
> (III; vol. IV, p. 156).

Lady Loveright wird ihre Kenntnis dieser Verse jedoch schwerlich dem Epilog des *Poetaster* verdanken, sondern der Sammlung der Jonson'schen Epigramme, in der diese Huldigung für den Wehrstand als No. 108 gedruckt ist.

VI. Sejanus.

Von keinem der Römer-Dramen Jonson's, weder von seinem tragischen Meisterwerk, in dem der gelehrte Dichter die verschiedenen Berichte der klassischen Historiker zu einem wohlgefügten Ganzen verschmolzen und in der Zeichnung des doppelzüngigen Kaisers Tiberius und des Emporkömmlings Sejanus uns die feinste Blüte seiner psychologischen Kunst geboten hat — noch auch von seiner kräftigen Dramatisierung der Verschwörung des Catilina ist eine tiefe Wirkung auf die Masse der Zeitgenossen ausgegangen. Diese reiflich überlegten, fest geführten Werke waren für den Geschmack des verwöhnten, nach verwicklungsreichen, lüsternen Stücken verlangenden Theaterpublikums zu einfach, zu streng, in einem Wort zu langweilig — ein Beiwort, welches ihnen auch heute noch von vielen Zuschauern zuerkannt würde, in dieser Hinsicht sind wir durchaus nicht empfänglicher und geduldiger geworden. Aus der Zeit Jonson's selbst haben wir aber doch Beweise dafür, daß seine Römer-Dramen, die für die Menge Kaviar blieben, von akademisch gebildeten, dichterisch veranlagten Männern eifrig studiert wurden und nicht nur ihre Bewunderung, sondern auch ihren Nachahmungstrieb weckten.

Es sind uns aus dem zweiten und dritten Dezennium des 17. Jahrhunderts verschiedene Tragödien überliefert, die Stoffe der römischen Kaiserzeit behandeln; nament-

lich die Periode des Kaisers, dessen unheimliche Gestalt die Greuel des modernen Romans *Quo vadis* beherrscht, die Zeit Nero's hat die Dichter angezogen. Dem Imperator selbst wurde von einem Anonymus eine nach ihm betitelte Tragödie gewidmet, die lesenswerte *Tragedy of Nero* (1624), deren Verfasser wie Jonson ein gelehrter Mann, ein gründlicher Kenner der historischen Quellen war; Thomas May, in dem man auch den Autor dieser Nero-Tragödie vermutet hat, beschäftigte sich mit den Schicksalen der Mutter Nero's in *The Tragedy of Julia Agrippina, Empress of Rome* (1628), und wenige Jahre später, um 1637, wagte es ein anderer Dramatiker, Nathaniel Richards, ihre furchtbare Vorgängerin, die erste Gattin des Kaisers Claudius, *Messalina*, auf die Bretter zu bringen.[26]

Diese klassischen Tragödien aus der Nero-Zeit sind schnell wieder von der Bühne verschwunden. Sehr lebenskräftig erwies sich hingegen ein Trauerspiel, in dessen Mittelpunkt der Kaiser Domitian steht, eines der Meisterwerke des begabten Dramatikers, dessen Name in der jüngsten Vergangenheit infolge einer interessanten Umformung eines seiner effektvollsten Dramen wieder viel genannt wurde — die Tragödie *The Roman Actor* (1626) des Philip Massinger. Durch eine sehr geschickte Verschmelzung klassischer und romantischer Elemente hat Massinger in dieser stoffreichen Kaisertragödie ein Werk geliefert, das in England noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts für die Bühne bearbeitet wurde, und das auch jetzt noch einer Neubelebung würdig wäre, wie so viele vergessene Bühnenwerke jener unerschöpflichen Periode.

[26] Die Agrippina- und Messalina-Tragödien kenne ich nur ihren

Die Annahme, daß die Verfasser dieser sich in der römischen Kaiserzeit abspielenden Tragödien die erste Anregung dem Tiberius-Drama Jonson's verdanken, scheint durchaus berechtigt; Shakespeare war jener Zeit fern geblieben. Bei Massinger werden wir außerdem noch unmittelbarer an *Sejanus* erinnert, in der einleitenden Szene der edlen, von der Verworfenheit ihrer Gegenwart niedergedrückten Römer, deren Klagen sich mit den Reden der um Arruntius versammelten Widersacher des Sejanus berühren.[27]

Dem *Sejanus* entstammt auch die einzige bis jetzt erkannte wörtliche Entlehnung aus den Römer-Dramen Jonson's. Diese Entlehnung findet sich in einem auch der Römerwelt angehörenden Drama, und zwar in einem Stück, an dessen Abfassung Massinger beteiligt gewesen sein soll — in Fletcher's Cleopatra-Drama *The False One,* entstanden um 1620. Sejanus rühmt sich in einem Monolog seiner Untaten:

> I, that did help
> To fell the lofty cedar of the world,
> Germanicus; that . . . . . .
> Laid Silius and Sabinus, two strong oaks,
> Flat on the earth . . . . . (V, 5; vol. III, p. 122) —

mit Verwendung derselben Metaphern sagt, wie schon Gifford bemerkt hat, Fletcher's Septimius zu Photinus:

> I cut the cedar Pompey, and I'll fell
> This huge oak Caesar too . . . . . (IV, 3; vol. VI, p. 289).

---

[27] Cf. QST. II, p. 110ff.

VII. Volpone; or, The Fox.

Auf die erste und zugleich auffälligste Spur der Wirkung dieses ebenso unerfreulichen wie bedeutenden Werkes stoßen wir in einem der Dramen des vielseitigen Thomas Middleton, dieses wahren Johannes Factotum, der sich von dem romantischen Drama Shakespeare's und Fletcher's wie von der Typen-Komödie Jonson's in gleicher Weise angezogen fühlte und die beiden großen Strömungen der zeitgenössischen Bühnendichtung in seinen eigenen Stücken zusammenzuleiten versuchte, mit unbedenklicher Verwendung eines jeden sich ihm bei diesem Bestreben bietenden Effektes. Kaum hatten die verbrecherischen Ränke und die schließliche Entlarvung des Jonson'schen *Volpone* die Londoner Theaterbesucher gefesselt und ergötzt, flugs machte sich der gewandte Middleton an die Arbeit, einige der wirksamsten Situationen dieses Schauspiels so nebenher in einer seiner eigenen Komödien zu verwerten, in dem Lustspiel *Michaelmas Term.*

Die Druckerlaubnis dieses Stückes wurde am 15. Mai 1607 erteilt. Über die Abfassungszeit bemerkt Fleay (BCh. II, p. 91): *Certainly written in 1604*, aber keines seiner Argumente scheint mir die geringste Beweiskraft zu besitzen gegenüber der Erkenntnis, daß Middleton's Komödie eine Nachahmung eines der merkwürdigsten Motive des *Volpone* (aufgeführt 1605, gedr. 1607) enthält. Der eine schwere Erkrankung heuchelnde, von Erbschleichern mit

kostbaren Geschenken aller Art überhäufte Titelheld Jonson's läßt sich schließlich für tot ausgeben, nachdem er ein Testament zugunsten seines Spießgesellen Mosca ausgestellt hat: er hofft sich auf diese Weise auch noch an dem Schmerz, an der Wut der enttäuschten Erbschleicher weiden zu können. Dieses Vergnügen wird ihm aber von Mosca vergällt, der ihn wirklich für tot erklärt, und sich, auf das in seinen Händen befindliche Testament pochend, all seiner Reichtümer bemächtigen will. Der Zwist der beiden Schurken führt zur Enthüllung ihrer Freveltaten.

In Middleton's Schauspiel hat sich der Wucherer Quomodo durch allerlei Spitzbübereien das in Essex gelegene Gut des leichtgläubigen Mr. Easy angeeignet, mit Hülfe zweier in seinen Diensten stehenden Schelme, wie sich Volpone, von Mosca unterstützt, die reichen Geschenke der Erbschleicher verschafft hatte. Bei dem kühnen Charakter des Venetianer Magnifico ist es einem begreiflich, daß er schließlich seinen Betrügereien durch die Verkündigung seines Todes die Krone aufsetzen will — für Quomodo aber besteht keine irgendwie triftige Veranlassung, sich tot zu stellen und dadurch die Gesinnung seiner Umgebung zu ermitteln. Alles, was ihn der Dramatiker in dem entscheidenden Monolog (Act IV, sc. 1; vol. I, p. 299f. der Bullen'schen Ausgabe) vorbringen läßt, klingt sehr erzwungen und maskiert nur ganz schlecht den Wunsch des Verfassers, um jeden Preis ein Motiv eines berühmten und erfolgreichen Musters anzubringen. Quomodo muß dann erleben, daß die Kunde von seinem Abscheiden mit allgemeiner Freude aufgenommen wird, daß seine Gattin sich schleunigst mit dem von ihm betrogenen Mr. Easy verheiratet, daß sein Sohn mit der größten Abneigung und Verachtung von ihm spricht und

das willige Opfer eines der Helfershelfer seines Vaters wird. Wie bei Jonson, kommt es auch bei Middleton vor Gericht noch zu einem Streit zwischen dem Hauptsünder und einem seiner Genossen, wobei ihre Schlechtigkeiten aufgedeckt werden.

Daß zwischen der Katastrophe der beiden Dramen ein innerer Zusammenhang besteht, wird niemand in Abrede stellen wollen, und die chronologischen Verhältnisse lassen uns, von allen anderen Erwägungen abgesehen, keinen Zweifel darüber, daß Middleton der Nachahmer war.

Auch Jonson's allzu getreuer Diener, Schüler und Freund Richard Brome konnte sich den starken Eindrücken des *Volpone* nicht entziehen. In seiner lebhaften Sittenkomödie *The Sparagus-Garden* (1635) werden wir durch die List der vermeintlichen Witwe Tryman, die sich todkrank stellt und alle Welt mit reichen Legaten bedenkt, um durch diese Entfaltung ihres Reichtums den habsüchtigen Händler Linsy-Wolsey zu veranlassen, sich in extremis mit ihr zu verloben (vgl. III, sc. 1, vol. III, p. 309 ff. und III, sc. 3, ib. p. 325 ff.), an die Ränke des Volpone erinnert, der zur Täuschung der Erbschleicher die Maske eines Sterbenden annimmt, um sie zu reichen Schenkungen zu bestimmen (vgl. *Volp.* Act I).

VIII. Epicoene; or, The Silent Woman.

Der stärkste Effekt dieses bühnenwirksamen Lustspiels ist zweifellos der Augenblick, in dem sich die scheinbar so schweigsame und fügsame Epicoene unmittelbar nach der Trauung zum Entsetzen ihres Gatten Morose in ein sehr zungenfertiges und willensstarkes Weib verwandelt. Die Dramen der folgenden Jahrzehnte weisen verschiedene Variationen dieser überraschenden, die Zuschauer immer wieder zum Lachen bringenden Situation auf, mit mehr oder minder deutlichem Anschluß an das berühmte Original.

Schon bei Fletcher, der ein so scharfes Auge für theatralische Wirkungen hatte, finden wir zwei ähnliche Szenen. Seine Maria, die Heldin seiner Fortsetzung von Shakespeare's *Taming of the Shrew*, betitelt *The Woman's Prize; or, The Tamer Tamed* (1615?) — die mutige Maria, die es gewagt hatte, die zweite Frau Petruchios, des derben Zähmers der inzwischen verstorbenen Kate, zu werden, war als zartes, bescheidenes und schweigsames Mädchen bekannt gewesen — unmittelbar nach der Trauung aber zeigt sie, die sich die Aufgabe gestellt hat, den Zähmer zu zähmen, sich von einer ganz anderen Seite, sie schließt sich in ihre Gemächer ein und bekundet ihrem Einlaß verlangenden Gatten gegenüber eine ungeahnte Entschlossenheit und Beredsamkeit. Die Verblüffung des Morose über die Wandlung der Epicoene spiegelt sich in den Mienen Petruchio's und seiner ihn

umgebenden Freunde, und einer dieser Begleiter, Sophocles, faßt seine Überraschung in die Worte:

> From this present hour
> I never will believe a silent woman;
> When they break out they are bonfires
> (I, 3; vol. VII, p. 118) —

a silent woman, der Titel des Jonson'schen Lustspiels.

Eine männliche Parallelfigur hat Fletcher neben Maria gestellt in seinem späteren Drama *Rule a Wife and have a Wife* (1624). Leon, der Gatte der schlimmen Margarita, den sie nur geheiratet hat, um sich um so schrankenloser ausleben zu können, operierte mit einer der Verstellungskunst der Epicoene verwandten Schlauheit: vor der Hochzeit stellte er sich, um die reiche Braut zu gewinnen, sehr blöde und fügsam, nach der Trauung aber zieht er ganz andere Saiten auf und zeigt ihr den Herrn in einer Weise, daß die überraschte Margarita Anlaß hat, die entsetzte Frage Morose's: *You can speak, then?* (III, 2) zu variieren: *Thou dar'st not talk?* (III, 1). Freilich ist bei diesem Drama die Quellenfrage noch nicht endgültig erledigt (vgl. QST. I, p. 115 ff.); es ist möglich, daß Fletcher dieses Manöver des Leon in einer noch nicht entdeckten Quelle gefunden hat.

Eine Wiederholung des Hauptmotivs der Epicoene in Shirley's Jugendwerk *Love Tricks* (1625) steht insofern dem Original wesentlich näher, als bei ihm die eine unerwartete Tatkraft entwickelnde Neuvermählte auch ein verkleideter Jüngling ist, der diese Rolle spielt, um einen heiratslustigen Alten zu bestrafen. Der alte Geck Rufaldo, dem vorgespiegelt worden ist, er habe sich wunderbar verjüngt, hat die holde Selina zur Frau begehrt, sie ist aber, um dieser verhaßten Ehe zu entgehen, in

Männerkleidung entflohen. Ihr Bruder Antonio hat sich in ihre Kleider gesteckt und sich mit dem greisen Freier trauen lassen, so daß dieser als junger Ehemann eine schreckliche Überraschung erlebt: die zarte Selina verwandelt sich plötzlich in eine nicht nur mit der Zunge, sondern auch mit den Händen höchst schlagfertige Furie, die ihm die Hölle so heiß macht, daß er sie um jeden Preis wieder los werden möchte (IV, 1; vol. I, p. 61 ff.).

Auch Brome hat sich diesen „Schlager" nicht entgehen lassen. Seine Variation findet sich in der Sittenkomödie *The New Academy* (1628?; gedr. 1658): Matchill, ein reicher Kaufmann, dessen Name sein Verhängnis andeutet, hat sich nach einer ihn nicht befriedigenden ersten Ehe wieder vermählt, und zwar mit einem Dienstmädchen, in dem er ein Muster von Bescheidenheit und Unterwürfigkeit endeckt zu haben glaubt. Nach der Hochzeit entpuppt sich Rachel jedoch als eine sehr streitbare und anspruchsvolle Frau, die nicht im entferntesten daran denkt, ihren Gatten auf den Händen zu tragen; sie will vor allen Dingen ihr eigenes Leben genießen. Der unbedingte, nahezu wortlose Gehorsam der schlauen Person vor der Hochzeit und besonders die Szene, in der Matchill zu seiner großen Verblüffung und zu seinem nicht geringeren Mißvergnügen die plötzliche Redefertigkeit und Kampfbereitschaft seiner zweiten Frau erkennt, führen unsere Gedanken sofort zu den entsprechenden Auftritten der Epicoene (vgl. Brome, II, vol. II, p. 39 ff. und Jonson, III, 2).

Am auffälligsten ist die Nachahmung des Jonson'schen Lustspiels jedoch in Jasper Mayne's verwicklungsreicher Komödie *The City-Match* (1639). Mayne hat nicht nur die Wandlung der Epicoene, sondern die ganze Intrige über-

nommen. Wie Morose nur noch heiratet, um seinen Neffen, Sir Dauphine Eugenie, zu kränken, vermählt sich bei Mayne der alte Kaufmann Warehouse einzig und allein, um seinem Neffen Frank Plotwell jede Aussicht auf die reiche Erbschaft zu rauben. Der Zorn dieses Alten ist kräftiger motiviert als die Erbitterung des Jonson'schen Sonderlings — Warehouse, der sich tot sagen läßt, um die Gesinnung seines Neffen und präsumptiven Erben auf die Probe zu stellen, hört mit seinen eigenen Ohren, wie dieser die Todesnachricht begrüßt mit den Worten: *It cannot be: such good news, gentlemen, cannot be true* (III, 3; DH. XIII, p. 260), und hat dann noch so reichliche Gelegenheit, sich von der Herzlosigkeit des jungen Mannes zu überzeugen, daß wir es ihm nicht verargen können, wenn er auf Rache sinnt:

> But I'll take
> A full revenge. Make thee my heir! I'll first
> Adopt a slave brought from some galley . . . .
> Or, to defeat all thy large aims, I'll marry (ib. p. 266f.).

Diese stärkere Begründung der Handlungsweise des Onkels hat freilich den großen Nachteil, daß der enterbte Neffe, der bei Jonson ein schlauer, aber kein schlechter Mensch ist, bei Mayne jeden Anspruch auf unsere Teilnahme verliert: Plotwell besitzt schon die ganze Herzenskälte und Herzensrohheit, die uns in dem Wesen der männlichen Hauptgestalten der *Restoration-Comedy* so abstoßend berühren.

Wie Dauphine seinem heiratslustigen Onkel durch den mit ihm verbündeten Barbier Epicoene zuführen läßt, bestimmt Plotwell den Mann, der dem alten Warehouse eine Frau verschaffen soll, ihm die Wahl der betreffenden zu überlassen. So kommt es, daß Warehouse schließlich

mit der jungen Dorcas, der vermeintlichen Kammerfrau der Schwester Plotwell's, verheiratet wird. Wie Epicoene bekundet Dorcas vor der Trauung das höchste Maß von Sittsamkeit und Bescheidenheit:

> I love
> Retirement, must have times for my devotion,
> Am little us'd to company, and hate
> The vanity of visits (p. 293);

sie deutet ihre Armut an, worauf ihr der hochbefriedigte Freier versichert: *Your virtues are to me a wealthy dowry* (p. 293) — ganz wie Morose von Epicoene gesagt hatte: *She has brought a wealthy dowry in her silence* (II, 3; vol. III, p. 375). Unmittelbar nach der Trauung aber äußert sich die fromme Dorcas als ein höchst vergnügungssüchtiges und verschwenderisches Weib, das den alten Gatten mit der größten Geringschätzung behandelt und sich dabei, dem niedrigeren Niveau der Mayne'schen Komödie entsprechend, viel gemeiner gebärdet und ausspricht als die vermeintliche Gattin des Morose (vgl. V, 2; DH. XIII, p. 296 ff.). Plotwell füllt das Maß der Verzweiflung des unglücklichen Ehemanns, indem er ihm vorspiegelt, er habe eine stadtbekannte Dirne geheiratet, erklärt sich jedoch gleichzeitig bereit, ihm in seiner Not beizustehen und ihn von seiner Gattin zu befreien, falls der Onkel ihn wieder zu Gnaden aufnehmen wolle. Der erschöpfte Alte geht widerstandslos auf alle seine Vorschläge ein, worauf Plotwell ihm mitteilt, seine Trauung sei nur eine Scheinzeremonie gewesen, überdies habe er, Plotwell, selbst sich inzwischen allen Ernstes mit Dorcas, der verkleideten reichen Erbin, verheiratet. Der alte Warehouse sieht sich ebenso übertölpelt wie sein Vorgänger Morose. Man weiß nicht, ob es Keckheit oder Selbstironie ist, wenn May-

einen der Spießgesellen Plotwell's über ihr Intrigenspiel sagen läßt: *Some poet will steal from us, And bring't into a comedy* (p. 295) — jedenfalls genügen diese Worte zur Beleuchtung seines eigenen Verfahrens der Komödie Jonson's gegenüber.

In den klaren Plan des älteren Stückes hat Mayne nach echter Epigonenweise noch allerlei Verwicklungen eingeschoben, die auf eigener Erfindung zu beruhen scheinen; die Grundlinien seiner Vorlage springen uns jedoch so deutlich in die Augen, daß es erstaunlich ist, daß sein Plagiat bislang unentdeckt geblieben zu sein scheint. Um so erstaunlicher, als die allererste Szene seines Dramas eine deutliche Anspielung auf das von ihm ausgenützte Lustspiel Jonson's enthält! Warehouse sagt von seinem Neffen Plotwell:

> He had
> His loves, too, and his mistresses; was enter'd
> Among the philosophical madams; was
> As great with them as their concerners; and, I hear,
> Kept one of them in pension (I, 1; p. 210) —

eine Bemerkung, die schon oft mit Recht auf Jonson's extravagante *Ladies Collegiates* bezogen worden ist (vgl. DH., p. 210).

Die Wirkung des berühmten Jonson'schen Lustspiels ging jedoch nicht nur von den Szenen der trügerisch schweigsamen Frau aus, auch andere Charaktere wurden von den Epigonen für ihre Zwecke verwendet, wie vor allem das komische Ritterpaar Sir Amorous La-Foole und Sir John Daw. Der erstgenannte ist sehr stolz auf seine Abstammung und die weite Verbreitung seines Geschlechts, schon in seiner ersten Szene hält er einen genealogischen Vortrag: *They all come out of our house, the La-Fooles of the north, the La-Fooles of the west, the*

La-Fooles of the east and south — we are as ancient a family as any is in Europe — but I myself am descended lineally of the French La-Fooles — and we do bear for our coat yellow, or "or", checker'd "azure", and "gules", and some three or four colours more, which is a very noted coat, and has, sometimes, been solemnly worn by divers nobility of our house (I, 1; p. 350). Dieselbe Art des Stolzes füllt die Brust des Lakaien Buzzard in Brome's *English Moor: I am a gentleman though spoil'd i'the breeding. The Buzzards are all gentlemen. We came in with the Conqueror. Our name (as the French has it) is "Beau-desert"; which signifies — Friends, what does it signifie?* (III, 2; vol. II, p. 43) — bei welchen Worten wir auch an Christopher Sly's entrüstete Zurückweisung einer kränkenden Bemerkung der Wirtin denken: *The Sly's are no rogues; look in the chronicles; we came in with Richard Conqueror* (Ind. sc. 1). Viel auffälliger ist jedoch die Nachahmung der Jonson-Stelle in der gelehrten genealogischen Auseinandersetzung, die Shackerley Marmion seinem Tölpel Lackwit in den Mund gelegt hat. Wie La-Foole gibt auch Lackwit eine Beschreibung des Wappens seines Geschlechts, die freilich in ihrer Deutlichkeit wesentlich derber ist als La-Fooles delikater Hinweis auf die bunten Farben des Narrenrocks: *This is a book of Heraldry, forsooth, and I do find by this book that the Lackwits are a very ancient name, and of large extent, and come of as good a pedigree as any is in the city; besides they have often matcht themselves into very great families, and can quarter their arms, I will not say with Lords, but with squires, knights, aldermen, and the like, and can boast their descent to be as generous as any of the Lafools, or the John Daws whatsoever . . . The Lackwits' Arms? why, they*

are three asses rampant, with their ears prickant, in a field or, and a ram's head for their crest, that's the Arms (*A Fine Companion*, 1633, Act II, sc. 5; p. 142 f.). Bedeutungsvolle Etikettennamen finden wir in allen drei Stellen, denn auch der Vogelname *buzzard* hat die Nebenbedeutung Dummkopf.

Lackwit erwähnt neben den La-Fooles auch das Geschlecht der John Daws, und eine spätere Komödie Marmion's, sein acht Jahre nach *The Fine Companion* veröffentlichter *Antiquary* (1641), beweist uns seine intime Kenntnis auch dieser Gestalt Ben Jonson's. Der von seinen eigenen Geistesgaben geblendete Sir John Daw liest in seiner ersten Szene seinen ihn heimlich verspottenden Bekannten ein Gedicht eigener Mache vor: *a madrigal of Modesty*. Dauphine bemerkt scheinbar hochbefriedigt: *It has something in't like rare wit and sense*, und der eine der Spötter rät für den Gedanken auf Seneca, der andere auf Plutarch — Quellenvermutungen, die Daw sehr übel nimmt: *The dor on Plutarch and Seneca! I hate it: they are my own imaginations, by that light* . . . — in jeder Stunde könne er ebenso gute Sachen sagen wie jeder von den beiden *grave asses*, wozu Clerimont erklärend bemerkt: *He must needs; living among the wits and braveries too* (II, 2; p. 361 ff.).

Bei Marmion verschwören sich der Herzog von Pisa und seine Umgebung, den beschränkten und eingebildeten Petrutio zu foppen. Sie geben sich einmal den Anschein, seine Gegenwart nicht zu bemerken, und sprechen sich in seiner Hörweite sehr schmeichelhaft über ihn aus. Namentlich der Herzog selbst äußert sich entzückt über ein von Petrutio verfaßtes Gedicht: *A Madrigal of Beauty*, das er auf das Drängen seiner Höflinge vorliest. Stimmen

der Bewunderung werden laut: *Ay, marry, sir! this sounds something like excellent . . . Why, this has some taste in't: how should he arrive to this admirable invention?* worauf der Herzog wie Clerimont auf den bildenden Einfluß der feinen Welt hinweist, in der Petrutio verkehre: *'Twere a solecism to imagine, that a young bravery, who lives in the perpetual sphere of humanity . . . should be so barren of apprehension as not to participate of their virtues.* Der geschmeichelte Petrutio nähert sich, spricht nachlässig von seinen neuesten Gedichten, vermerkt es jedoch sehr übel, als einer der Spötter auf die Möglichkeit klassischer Inspiration hindeutet — alles habe er in seinem eigenen Gehirn gefunden: *Tut! I leave your Helicons, and your pale Pirenes, to such as will look after them; for my own part, I follow the instigation of my brain, and scorn other helps* (III, 1; p. 243 ff.) — ganz wie Sir John Daw die absolute Originalität seiner Geisteskinder proklamiert hatte.[27a]

[27a] In der soeben (Februar 1906) veröffentlichten Ausgabe der *Epicoene* von Aurelia Henry Yale Studies in English XXXI ist auf ein der Herausgeberin, wie auch mir, unbekanntes Stück hingewiesen, betitelt *The Rival Friends*, verfaßt von Peter Hansted, aufgeführt 1631, gedr. 1632, in welchem eine Szene des vierten Aktes der *Epicoene* nachgeahmt sein soll, Truewit's Fopperei der Feiglinge Daw und La-Foole — dieselbe Szene somit, für die Jonson selbst aus Shakespeare geschöpft hatte. Die Herausgeberin hat auch Mayne's Plagiat bemerkt (cf. Introd. p. LVII ff.); die übrigen oben erwähnten Nachahmungen kennt sie nicht.

IX. The Alchemist.

Wenn wir auf dieses merkwürdige Schauspiel zurückblicken, so treten uns als die unsere Aufmerksamkeit — von Teilnahme kann ja bei einem solchen Gesindel nicht die Rede sein — in erster Linie fesselnden Gestalten entgegen der Alchemist Subtle selbst, der nur Betrüger, nicht etwa ein von den goldenen Träumen seiner Pseudowissenschaft selbst betrogener Phantast ist, sein Bundesgenosse, der Lakai Face, mit seiner fabelhaften Virtuosität in der Ausbeutung der Schwächen und Torheiten seiner Nebenmenschen, Sir Epicure Mammon, der Sklave seiner maßlosen Sinnlichkeit, die von den Spitzbuben mit so niederträchtiger Schlauheit zur Vernichtung seiner Hoffnungen benutzt wird, und die beiden Puritaner, der diplomatische Pastor Tribulation Wholesome und sein fanatischer Gefährte Ananias, der in seiner Engherzigkeit sich scheut, das Wort *Christmas* auszusprechen, und Glocken für profan erklärt, schließlich aber aus Habsucht doch Falschmünzerei für gesetzlich erklärt auf Grund der subtilen Distinktion des Subtle: *It is no coining, sir. It is but casting* (III, 2).

Diese Hauptgestalten des unerquicklichen, gallenbitteren Stückes werden sich gewiß auch dem Gedächtnis der Zeitgenossen und vor allem der neben Jonson schaffenden Dramatiker am tiefsten eingeprägt haben. Namentlich die beiden mit Sorgfalt und Behagen ausgeführten Zerrbilder der puritanischen Eigenart, und besonders wieder die Szene, in der ihnen Subtle das ganze Register ihrer

den Mitlebenden anstößigen Gebräuche, Mißbräuche und Sünden vorträgt mit dem Refrain, daß sie allen diesen Lieblingsneigungen um so rücksichtsloser frönen könnten, wenn sie in den Besitz des von ihm versprochenen Steins der Weisen gelangt sein würden (III, 2) — namentlich diese großen puritanischen Karikaturen werden viel zur Verschärfung und Verbreitung der in früheren Stücken bereits geübten antipuritanischen Satire der Dramatiker beigetragen haben. Ihre unverkennbarsten Nachahmungen aber weisen doch nicht auf diese im Vordergrund stehenden Gestalten zurück, sondern auf einige der kleineren Opfer der Schwindler, auf Szenen, auf die man sich, wenn man das Schauspiel längere Zeit nicht gelesen hat, erst wieder besinnen muß — auf den zum Teil recht schmerzhaften Schabernack, der dem Advokatenschreiber Dapper und dem jähzornigen Landjunker Kastril gespielt wird.

Der Advokatenschreiber Dapper kommt auf Veranlassung des spitzbübischen Face zu Subtle, um sich von dem Magier ein fortwährendes Glück im Spiel sicherndes Mittel geben zu lassen. In einer Anmerkung zu dieser Szene, in der der törichte Dapper von den beiden Schelmen erbarmungslos gefoppt und betrogen wird, sagte schon Gifford: *Cartwright, a devoted follower of Jonson, has imitated, or rather caricatured, much of this dialogue in the "Ordinary"* (vol. IV, p. 31). Ward (vol. III, p. 140) und der letzte Herausgeber des Jonson'schen Schauspiels, Hathaway (New York 1903; p. 267), haben sich mit einem Verweis auf Gifford begnügt, ohne nähere Prüfung oder wenigstens ohne die Ergebnisse einer solchen mitgeteilt zu haben.

In dem erwähnten Lustspiel des 1642 verstorbenen

William Cartwright werden wir in eine ebenso bedenkliche Umgebung versetzt, wie wir sie bei Jonson gefunden haben. Subtle, Face, Doll und Cartwright's drei Glücksritter Hearsay, Slicer, Shape haben denselben Lebensplan — sie wollen alle auf Kosten der Leichtgläubigen und Dummen möglichst herrlich und in Freuden leben. Neben dieser allgemeinen Ähnlichkeit läßt uns aber eine Szene (Act II, sc. 3) allerdings erkennen, daß der junge Geistliche die knapp skizzierte Dapper-Episode besonders gut im Gedächtnis hatte. Auch zu seinem Hearsay, als dessen Helfershelfer Shape auftritt, kommt ein Spieler, Caster, in derselben Absicht: auch er will von dem weisen Manne die Kunst lernen, im Spiel das Glück an sich zu fesseln. Wie Subtle, verhält sich auch Hearsay dem Bittsteller gegenüber zuerst ablehnend, beide Schwindler sprechen von der Gefahr, der sie sich durch solche gesetzwidrige Manipulationen aussetzen — Subtle: *I scarce can think you are my friend, That so would draw me to apparent danger* (I, 1; p. 27); Hearsay: *Were not the danger great, I'd* . . . (DH. XII, p. 243); beide Klienten schwören hoch und teuer, daß sie das Geheimnis nie verraten würden — Dapper: *By this hand of flesh, Would it might never write good court-hand more, If I discover* (p. 26); Caster: *If I do e'er discover, may I want Money to pay my ordinary* (p. 243); die beiden Magier erklären sich schließlich bereit, den Wunsch zu erfüllen. Subtle verspricht einfach einen *familiar*, einen dienstbaren Dämon, zu liefern, während Hearsay in einer sehr gelehrt gefärbten Rede ein äußerst sonderbares Mittel in Aussicht stellt: er werde einen nahezu idiotischen Menschen zwingen, zu denken, daß Caster gewänne, dann müßte dieser Gedanke sich verwirklichen:

If that such a one
Shall think you'll win, you must win: 'tis a due,
That nature pays those men in recompense
Of her deficiency that, whate'er they think,
Shall come to pass (p. 246).

Man fühlt, wie er sich plagen muß, um den von seinem Vorgänger eingeschlagenen Weg auf künstlichen Umwegen zu vermeiden!

Der Spieler Caster vertritt aber in dieser Szene nicht nur den blöden Dapper, sondern gegen den Schluß des Gesprächs auch den geldgierigen Sir Epicure Mammon — seine Spekulationen über die Verwendung des ihm nunmehr gesicherten, unermeßlichen Reichtums sind ein schwaches Echo der eine glühende Sinnlichkeit verratenden Phantasien des Mammon, der durch den Stein der Weisen alle Schätze der Welt zu gewinnen hofft. Schon Gifford (l. c., p. 60) hat einige Verse der beiden Toren verglichen.

Im übrigen weisen die Schauspiele nur noch die größeren Übereinstimmungen auf, daß die antipuritanische Satire in beiden eine wesentliche Rolle spielt, und daß beide Dramatiker ihre Schwindler schließlich ungestraft entrinnen lassen.

Dapper's spätere, für ihn so schmerzliche Abenteuer mit der Feenkönigin, deren verwandtschaftliche Gunst ihm von den beiden Betrügern versprochen wird, wurden ebenfalls, und zwar schon wenige Jahre nach dem Erscheinen des *Alchemist* nachgeahmt von dem anonymen, uns nur seinen Initialen *R. A.* nach bekannten Verfasser des Dramas *The Valiant Welshman* (gedr. 1615). Der Clown dieses Stückes, der dumme Grafensohn Morion, verliebt sich in die in einem Maskenspiel auftretende *Fairy Queen* und wird bei einem Zusammentreffen mit ihr, deren Rolle

ein Gaukler übernimmt, in ähnlicher, aber bei weitem nicht so raffinierter Weise gehänselt wie der unglückliche Advokatenschreiber.[28]

Ähnlichen Mißhandlungen, wie sie Dapper als Vorbereitung für eine Zusammenkunft mit der Feenkönigin zu erleiden hatte (III, 2), hat späterhin, wie schon in der Gifford-Dyce'schen Ausgabe angedeutet ist, Shirley in *The Young Admiral* (1633) den feigen Pazzorello unterworfen, der gegen jede Verwundung gefeit zu werden wünscht (IV, 1; vol. III, p. 144 ff.). Den beiden Petenten werden die Augen verbunden, sie werden aufgefordert, alles Geld und auch alle Kostbarkeiten, die sie bei sich tragen, wegzuwerfen; wie Dapper von den Feen der Königin, wird Pazzorello von den Geistern der Hexe, das heißt von den Spießgesellen der als Hexe verkleideten Flavia gezwickt, nur hat das Opfer der Flavia noch mehr und gröbere körperliche Quälereien auszustehen als Dapper, nach dem üblichen Steigerungssystem der Nachahmer.

Auch die Art und Weise, wie der übermütige, als Oberon verkleidete Dorylas in Randolph's *Amyntas* (gedr. 1638) den einfältigen Jocastus, dessen Obstgarten er mit seinen als Elfen verkleideten Gefährten geplündert hat, belohnt — er verleiht ihm durch das Umhängen einer Hammelglocke die Ritterschaft des Feenreiches (III, 4; p. 326 ff.) —, ist eine scherzhafte Variante von Dapper's schmerzvoller Erhöhung zu einem Neffen der Feenkönigin (III, 2).[29]

---

[28] Näheres über Situationsähnlichkeiten und wörtliche Anklänge in Valentin Kreb's Ausgabe des VW. (Erlangen und Leipzig, 1902), p. LII ff.

[29] Vgl. Shakespeare's Wirkung (Materialien IX), p. 51.

Wiederholt läßt Brome in seinen Dramen die aller Welt bekannten Betrüger der Jonson'schen Komödie mit Namen erwähnen. So sagt in *The Sparagus-Garden* Money-lacke zu Brittleware: *Thou and I, Jacke, have bin alwaies confident of each other, and have wrought friendly and closely together, as ever Subtle and his Lungs*[30] *did; and shar'd the profit betwixt us, han't we, Jacke, ha?* (Act II, sc. 2; vol. III, p. 139), und in *The City-Wit* Crasy zu seinen Mitverschworenen, der vermeintlichen Witwe Tryman und ihrem Diener Crack: *Yes, yes, we must all agree, and be linckt in Covenant together.* Crack. *By Indenture Tripartite, and't please you, like Subtle, Doll, and Face*[31] (Act III, sc. 1; vol. I, p. 318).

Wahrscheinlich hat auch der Wirt in Fletcher's *Fair Maid of the Inn* (IV, 2; vol. X, p. 70) bei seiner Anpreisung der Goldmacherkunst des Forobosco: *Ay, ay, he learnt it from Kelly in Germany: there's not a chemist in Christendom can go beyond him for multiplying* — an Mammon's Nennung dieses illustren Alchemisten gedacht (IV, 1; p. 116). Schließlich verdient noch eine Anspielung auf die von Jonson in den Goldmacherszenen mit so großer Virtuosität verwendete, dem Laien unverständliche Terminologie der Alchemisten Erwähnung. In Shirley's *Captain Underwit* sagt Captain Sackburie zu dem jungen Courtwell, um ihn den juristischen Studien abspenstig zu machen:

---

[30] Mammon betitelt Face, den Diener des Magiers, gewöhnlich *Lungs*, vgl. z. B. II, 1 (p. 50): *Excellent witty Lungs* etc. etc.

[31] Face erklärt zur großen Erbitterung seiner bisherigen Genossen: *Here Determines the indenture tripartite 'Twixt Subtle, Doll, and Face* (V, 3; p. 170).

Is thy head to be fild with Proclamations,
Rejoynders and hard words beyond the "Alchemist"?
(II, 1; vol. II, p. 339).

Außerhalb des Kreises der goldgierigen Kunden Subtle's steht der Landjunker Kastril, der mit ganz anderen Aspirationen nach London kommt. Schon in seinen beiden ersten *Humour*-Komödien hatte Jonson *country gulls* eingeführt, ländliche Tölpel, die von den schlaueren Städtern gehänselt werden — Jonson war ja von Anfang an ein ebenso echter, in London das Zentrum der Welt erkennender Cockney, wie es im 18. Jahrhundert sein Namensvetter Dr. Samuel Johnson im Laufe der Jahre wurde; die Zeichnung von einfältigen Landjunkern wie Master Stephen und Sogliardo, die er bewunderungsvoll zu metropolitanischen Eisenfressern wie Bobadill und Shift aufblicken ließ, war für ihn offenbar eine besonders vergnügliche Aufgabe. Sein Kastril brennt vor Begierde, die Kunst des Schimpfens und Streitens gründlich zu lernen, um es der rauflustigen Londoner Jugend, den *angry boys*, in der brutalen Sicherheit des Auftretens gleich tun zu können. Der vielseitige Subtle wird auch sein Lehrmeister, und wir erhalten eine Probe von den Fortschritten des Schülers durch die wüsten und absonderlichen Schimpfereien, mit denen der von Face aufgehetzte, von seiner fixen Idee beherrschte Kastril den einzigen einigermaßen anständigen Charakter des Stückes, Surly, überhäuft (IV, 4).

Dieser ländliche Jüngling, der sich von den Raufsitten der Londoner Jugend so unwiderstehlich angezogen fühlte, hat auf der Bühne viele Nachfolger erhalten. Bei Middleton, in *The Fair Quarrel* (1617), sind Kastril's Ideale, die *angry boys*, die in *Epicoene* als *terrible boys* erwähnt

werden (I, 1; vol. III, p. 349), zu *roarers* geworden, deren Kunst von einem ausgedienten Soldaten in einer besonderen Schule nach mathematischen Regeln gelehrt wird, wie ja auch das von Subtle vorgetragene System auf einer mathematischen Grundlage beruhte. In dieser *Roaring-School* liegen auch der wallisische Junker Chough und sein Diener Trimtram eifrig ihren Studien ob, der Herr allerdings mit etwas gemischten Empfindungen, weil er eigentlich die heimische Kunst des Ringens hoch über diese Londoner Finessen stellt. Gleichwohl bringt er es auch im Schimpfen, im Gebrauch der sonderbarsten Schimpfwörter zu einer solchen Vollendung, daß Kastril's Leistungen verblassen müssen — wie üblich übertreibt Middleton das Motiv seines Meisters.[32]

Kastril's Studien unter Subtle's Leitung und Chough's Besuch der *Roaring-School* waren es sicherlich, die Randoph auf den Gedanken brachten, seinen Banausus, der um jeden Preis die Aufmerksamkeit der Welt auf sich ziehen will, den Plan der Gründung eines großen Gymnasiums für die Erziehung der jeunesse dorée Londons in ähnlichen Künsten entwickeln zu lassen:

> I will straightway build
> A free school here in London; a free school
> For the education of young gentlemen,
> To study how to drink and take tobacco;
> To swear, to roar, to dice, to drab, to quarrel.
> 'Twill be the great Gymnasium of the realm,
> The Frontisterium of Great Britainy
> (*The Muses' Looking-Glass*, III, 1; p. 219).

Auf den Spuren Kastril's wandelt auch der einfältige

---

[32] Vgl. Christ, Quellenstudien zu den Dramen Thomas Middleton's, Straßburger Dissertation, 1905; p. 44 ff.

Clotpoll in Brome's Lustspiel *The Weeding of the Covent Garden,* dessen höchster Ehrgeiz es ist, ein Mitglied eines von wüsten jungen Lebemännern und Glücksrittern gebildeten Klubs zu werden: *Troth, I have a great mind to be one of the Philoblathici, a Brother of the Blade and Battoon* (I; vol. II, p. 10). Wie Kastril seinen Lehrer zweifelnd gefragt hatte: *Do you think, doctor, I e'er shall quarrel well?* (IV, 2; p. 134), so fragt Clotpoll ältere Mitglieder des Bundes kläglich: *Do you think if I give my endeavour to it, I shall ever learn to roar and carry it as you do, that have it naturally as you say?* (p. 11). In diesem Fall werden jedoch die Taten des Originals von dem Imitator nicht übertrumpft, der schwächliche Clotpoll bleibt auch in diesen edlen Künsten ein Stümper. Eine Einzelheit verrät uns übrigens, daß Brome nicht nur Kastril, sondern auch Middleton's Chough[33] als Muster vor Augen hatte: wie sich der Walliser und sein Diener allzu fremdartige Schimpfwörter auf ihren Schreibtafeln notieren, um sie auswendig lernen zu können, schreibt sich auch Clotpoll alle ihm besonders imponierenden Phrasen fein säuberlich auf: *I do not love to give my money for nothing, I have a volume of words here, the worst of 'hem is as good as a blow* (I, 1; p. 12). Auch die Probevorstellung, die Clotpoll mit seinen Klubbrüdern von ihren *vapours* geben (III, 1; p. 40 f.), erinnert stark an den ersten

[33] Oder Scillicet in *Every Woman in her Humour* (vgl. oben p. 112), bei dem ich den Einfall des Aufschreibens zum erstenmal be-

roaring-Versuch Chough's und seines Dieners (IV, 1; p. 231 f.).[34]

[34] Ein unmittelbarer Nachfolger des ehrgeizigen Clotpoll hinwieder ist Jeremy Sconce in Glapthorne's *Hollander* (1635), der in *the Order of the Knights of the Twibills* aufgenommen werden will. In der Szene ihrer Aufnahme — deren Zeremoniell bei Glapthorne aber ein noch viel drastischeres ist — wird den beiden Kandidaten eingeschärft, daß sie vor allen Dingen nie an ihr Geld denken dürften. Brome's Captain Driblow sagte: *You bring me a fit man, Gentlemen, to be sworn, do you not? that talks of money again, when 'tis a main Article in the Oath never to look for money again, once disfinger'd* (p. 36), und Glapthorne's Knockedowne droht: *Paw, sir, you lose the priviledge of the Order, if you respect your money* (IV, p. 139).

X. Bartholomew Fair.

Dieses überaus realistische Bild aus dem Leben der tropolis hat gewiß einen sehr großen Einfluß auf die twicklung des die Londoner Sitten schildernden Schaud Lustspiels ausgeübt, der Genius loci der Großstadt t sich in dieser in ihrer Art hervorragenden Komödie, n kann beim besten Willen nicht sagen liebenswürdig, er zweifellos sehr drastisch und eindrucksvoll geoffenrt. Das Stück stößt einen zuerst durch die Roheit r geschilderten Sitten ab — je mehr wir uns aber mit r Zeit und der ganz besonderen Art der Jonson'schen gabung vertraut machen, desto unmittelbarer und tiefer pfinden wir die Lebenswahrheit seiner Darstellung. Und mitten der zum größten Teil höchst unsympathischen, oralisch sehr anrüchigen Gesellschaft, die sich zwischen n Buden des Jahrmarkts herumtreibt, finden wir wenigns eine Persönlichkeit, über die man ohne Ärger, ohne neren Vorbehalt lachen kann — den Junker Bartholew Cokes von Harrow mit seiner hellen, kindlichen eude an den Herrlichkeiten des Jahrmarkts, seiner unschöpflichen Kauflust, seinem naiven Genießen dieser n übel mitspielenden Welt, seinem drolligen Kommen- zu dem schmutzigen Puppenspiel! Diesem großen Kind nn man nicht böse sein, sein kräftiges Lachen klingt s heute noch aus dem öden Lärm des Volksfestes erickend entgegen. Man hat das bei Jonson so seltene fühl, daß der gallige Autor bei der Ausführung dieser enen selbst herzlich gelacht haben muß.

Auf einzelne Motive dieser Komödie stoßen wir in vielen späteren Dramen, eine Nachahmung größeren Maßstabs ist mir bis jetzt nur in einer der Londoner Sittenkomödien Richard Brome's aufgefallen, in *The Weeding of the Covent Garden* (gedr. 1658).

Da finden wir vor allen Dingen einen Friedensrichter, der sich die Aufgabe stellt, das neu erbaute Covent-Garden-Viertel von dem Unkraut, von den sittlich durchaus nicht makellosen "Warmwohnern" der Neubauten zu befreien, und der sich bei der Übernahme dieser Pflicht sofort auf das leuchtende Vorbild des Adam Overdo beruft, des Richters, der die sittlichen Enormitäten — *enormities* ist Overdo's drittes Wort — des Bartholomäus-Jahrmarktes studieren und ausrotten wollte. Brome's *justice of peace*, Cockbrain genannt, versichert stolz: *For the weeds in it, let me alone for the weeding of them out. And so as my Reverend Ancestor Justice Adam Overdoe, was wont to say, In Heavens name and the Kings, and for the good of the Common-wealth I will go about it* (I, 1; vol. II, p. 2). Cockbrain zitiert nicht ganz genau, Overdo's Schlachtruf lautete: *In justice name, and the king's, and for the commonwealth* (vgl. II, 1, vol. IV, pp. 380, 382; III, 1, p. 418). Wie sich Overdo verkleidet unter das Volk mischt, um den verborgenen Sünden besser nachspüren zu können, besucht auch Cockbrain vermummt eine der verrufenen Kneipen von Covent Garden. Beide Richter haben bei diesen Harun al Raschid-Imitationen viel zu leiden: Overdo wird beschimpft, geprügelt und schließlich in den Block gesteckt — Cockbrain bekommt in der Kneipe Schläge und Fußtritte: aber die trefflichen Beamten machen sich dabei fleißig Notizen in ihr schwarzes Buch und ertragen alle Unbill gefaßt, im erhabenen Bewußtsein der Seelen-

größe, die sie für das Gemeinwohl alles stoisch dulden läßt. Und bei beiden ist schließlich die Liebesmühe eine verlorene gewesen — als Overdo sein gewaltiges Strafgericht abhalten will, entdeckt er unter den Missetätern und -täterinnen seine eigene Ehehälfte, und als Cockbrain seine Netze zusammengezogen hat, findet er in ihnen viele gute Bekannte und seinen eigenen Sohn. Die Richter stehen verblüfft und beschämt da, die Sünder gehen straflos aus, ein herrliches *Haec fabula docet!* Die Ähnlichkeit ist eine so aufdringliche, daß man sich wundern muß, daß sie bis jetzt noch nicht festgestellt wurde.

Nicht minder auffällig ist in demselben Stück die zweite Anleihe Brome's bei der älteren Komödie. In dem Wesen des Humphrey Waspe, des treuen Verwalters und Erziehers des jungen Cokes, hatte Jonson eine scharf beobachtete und mit üblicher Genauigkeit ausgeführte Charakterstudie eines rechtlichen, aber auch sehr rechthaberischen, streitsüchtigen Mannes geliefert, der in jeder noch so harmlosen Bemerkung eine gegen ihn selbst gerichtete Spitze sucht und deshalb sehr oft mit Windmühlen kämpft. Für uns Nachlebende hat der biedere, aber gewiß nicht bestechende Waspe eine gewisse Ähnlichkeit mit seinem Schöpfer selbst, man meint Jonson's eigene Stimme zu vernehmen bei der entrüsteten Entgegnung, mit der Master Numps — so lautet die oft gebrauchte Koseform seines Vornamens — die Zumutung, doch etwas höflicher zu sein, zurückweist: *Why, say, I have a humour not to be civil; how then? who shall compel me, you?* (I, 1; p. 367). Diese Verkörperung des Widerspruchsgeistes, in der wir gleichwohl einen durchaus möglichen Menschen erkennen, und zwar einen Menschen, dessen Grillen uns seine guten Eigenschaften, seine Treue nicht vergessen

lassen, dieses Original hat Brome auch kopiert, indem er seinem Gutsbesitzer Crosswill dieselbe störrige Gemütsverfassung beilegte, wobei er aber den für den Nachahmer so schwer zu vermeidenden Schritt von dem blühenden Felde der Charakterschilderung in das unerfreuliche Gebiet der Karikatur gemacht hat. Wie Waspe, schlägt auch Crosswill schon in seiner ersten Szene das Leitmotiv seiner Handlungsweise kräftig an: *Sirrah, I will make you honour the first syllable of my name. My name is Will. Crosswill; and I will have my humour* (I, 1; p. 8) — und er hat seinen *humour* auch, *with a vengeance!* Sobald in seiner Gegenwart irgendeine Meinung ausgesprochen wird, behauptet er sofort das Gegenteil, jede Zustimmung verstimmt ihn, er fordert z. B. seinen Sohn gebieterisch auf, ihm zu antworten, und als dieser den Mund öffnet, heißt er ihn ebenso gebieterisch schweigen (IV; p. 74); seine Kinder müssen, um das Ziel ihrer Wünsche zu erreichen, immer das Gegenteil von dem verlangen, was sie wirklich ersehnen. Auf diese Weise wird der zornige Alte aber schließlich doch getäuscht, und seine Kinder können sich ihren eigenen Wünschen entsprechend verheiraten.

Waspe stand offenbar auch Modell für den verdrießlichen Dyscolus in Randolph's *Muses' Looking-Glass*, der auch in jeder Bemerkung, ja in jeder Schmeichelei eine Kränkung wittert und ihr heftig widerspricht. Deutlich ist die Nachahmung besonders bei der gemeinsamen Empörung über eine vertrauliche Anrede. Als Colax den Dyscolus einfach bei seinem Namen anredet, fährt dieser entrüstet auf:

> Dyscolus! and why Dyscolus? when were we
> Grown so familiar? Dyscolus! by my name?

Sure, we are Pylades and Orestes, are we not?
(II, 1; p. 196) —,

wie Waspe den Quarlous, der ihn Numps nannte, aufgebracht angeschnauzt hatte: *Numps! 'sblood, you are fine and familiar: how long have we been acquainted, I pray you?* (III, 1; p. 421).

Wenden wir uns nun nochmals zu Brome's *Weeding* zurück, so finden wir auch bei ihm unter den eisernen Töpfen einen irdenen, einen jungen Mann, der mit Jonson's viel ergötzlicherem Cokes die von den großstädtischen Bauernfängern reichlich ausgenutzte Unerfahrenheit und Beschränktheit gemein hat. Im übrigen folgt Brome's unfeiner, flüchtig skizzierter Tölpel Clotpoll jedoch nicht den Spuren des fröhlichen Junkers von Harrow, er gehört vielmehr zu der zahlreichen Gruppe der *gulls*, an deren Spitze Jonson's Kastril in *The Alchemist* steht (vgl. oben, p. 168 f.). An Cokes' Erlebnisse werden wir in der freudenleeren Laufbahn Clotpoll's nur noch dadurch erinnert, daß auch dieser sein Geld und Gut verliert.

Endlich konnte Brome auch der Versuchung nicht widerstehen, seiner Komödie etwas von der Würze beizumengen, die dem Geschmack der Londoner Theaterbesucher besonders zusagte, und die die Jonson'sche Komödie in größter Schärfe geboten hatte — auch er wollte sich etwas von antipuritanischer Satire leisten. Zu diesem Zweck hat er einen zweiten Sohn Crosswill's eingefügt, namens Gabriel, eine in dem schon allzu gestaltenreichen Lustspiel so vollkommen überflüssige Persönlichkeit, daß Brome das Bedürfnis fühlte, sie der Aufmerksamkeit der Zuschauer besonders zu empfehlen, was er freilich in recht plumper Weise getan hat. Er läßt die Schwester Katharine, bevor sie das Schicksal dieses Bruders er-

zählt, sagen: *Nay, mark, I pray you, as I would entreat an Auditorie, if I now were a Poet to mark the Plot, and several points of my play, that they might not say when 'tis done, they understood not this or that, or how such a part came in or went out, because they did not observe the passages* (III, 2; p. 50). Nach diesem Fingerzeig erfahren wir, daß Gabriel aus Liebeskummer — eine von ihm verehrte Base wurde von einem anderen entführt — plötzlich unter die Puritaner gegangen sei. Auf so gezwungene Weise verschafft sich der Dramaturg eine Gelegenheit, die Absonderlichkeiten der neuen Heiligen, vor allem ihre biblisch gefärbte Redeweise zu verspotten. Mit der Handlung des Stückes hat Gabriel, wie gesagt, nichts zu tun, er ist nur eingeführt, weil Brome die allerdings unvergeßliche Gestalt des Zeal-of-the-Land Busy vor Augen hatte. Seine Nachahmung ist jedoch eine ebenso schwächliche wie sich der puritanische Anstrich seines Gabriels vergänglich erweist.

Im Hinblick auf die weitgehenden Entlehnungen, die in dieser posthum (1658) veröffentlichten Komödie zu erkennen sind, war der Drucker jedenfalls voll berechtigt, den Verfasser gerade auf ihrem Titelblatt zu bezeichnen als *An Ingenious Servant, and Imitator of his Master, that famously Renowned Poet Ben. Johnson.*

XI. The Devil is an Ass.

Liest man dieses Schauspiel in der Absicht, die Gestalten zu erkennen, die späteren Dramatikern als Vorbilder gedient haben könnten, so bleibt unser Blick vor allem an dem Projektenmacher und Monopolisten Meercraft haften, der in seiner ersten Szene aus der unerschöpflichen Tasche seines Dieners einen Entwurf kühner und fabelhaft einträglicher Unternehmungen nach dem anderen herausholt und vor den geblendeten Augen des geldgierigen Fitzdottrel ausbreitet (II, 1). Meercraft ist übrigens nicht der erste Päneschmied Jonson's: schon in *The Fox* hatte Sir Politick Would-Be in dieser Hinsicht eine ganz respektable Phantasie an den Tag gelegt, aber Meercraft betreibt diese brotlose Kunst in großem Stil, und nicht als harmloser sich selbst täuschender Schwätzer, sondern als abgefeimter, auf die Torheit seiner Opfer spekulierender Schwindler. Jonson's Satire traf hier eine wunde Stelle des sozialen Lebens seiner Zeit[35], das Publikum scheint ihr volles Verständnis entgegengebracht zu haben, und die Dramatiker versäumten nicht, dieselbe Karte auszuspielen: in verschiedenen späteren Stücken sind *projectors* dem Lachen und der Verachtung preisgegeben.

Richard Brome hat das Motiv seines Lehrers in zwei Lustspielen variiert, in *The Court-Beggar* (1632), und mit noch tolleren Scherzen in *The Antipodes* (1638)[36];

[35] Vgl. in der Einleitung der soeben (Oktober 1905) veröffentlichten Ausgabe des *Devil* von W. S. Johnson (Yale Studies in English XXIX) den Abschnitt *The Monopoly System* (p. LVIIIff.).

[36] Vgl. Faust l. c. pp. 45ff., 59f.

in der einen der Antimasken des Shirley'schen Festspiels *The Triumph of Peace* (1633) schwingt sich im Reigen der komischen Figuren auch eine größere Anzahl solcher Narren; in dem zweifellos ebenfalls von Shirley verfaßten Schauspiel *Captain Underwit* (ca. 1640) tritt ein sehr melancholisch angehauchter Vertreter dieser Manie auf, und auch in Randolph's *The Muses' Looking-Glass* erinnert der Großsprecher Banausus durch seine Schilderung der Wunderwerke, durch die er sich selbst verherrlichen will (III, 1; p. 215 ff.), stark an die Phantasien der *projectors*. Noch nach der Restauration hat John Wilson, ein Autor, dessen Dramen oft von dem noch nicht erschöpften Einfluß Jonson's Zeugnis geben, einen erfinderischen Schwindler dieser Gattung und seine Opfer eine so große Rolle spielen lassen, daß er das betreffende Lustspiel nach ihnen *The Projectors* betitelte.[37]

Im allgemeinen haben sich die Dramatiker bei der Verwendung dieses Motivs möglichster Originalität insofern beflissen, als ihre *projectors* fast immer neue Pläne aushecken müssen; ganz ohne Wiederholungen ist es dabei aber doch nicht abgegangen. Einen besonders tiefen Eindruck hinterließ das von Jonson's Meercraft an erster Stelle vorgetragene Projekt *for recovery of drown'd land* (II, 1; vol. V, p. 39 f.), ein Gedanke, der für uns gar nichts Lächerliches mehr hat. Gifford hat in seiner Anmerkung zu dieser Stelle bereits auf verschiedene, bei Marmion und Randolph erwähnte Pläne für das Austrocknen der Sümpfe etc. aufmerksam gemacht, wozu noch auf die

[37] Cf. Karl Faber, John Wilson's Dramen. Eine Quellenstudie. Straßburger Dissertation, 1904; p. 50 ff. — Eine passive Rolle spielt in Massinger's *Emperor of the East* der *President of Projectors*: er wird von der Kaiserschwester Pulcheria wegen seiner Gemeingefährlichkeit vom Hofe ihres Bruders verbannt (I, 2).

Warnung hingewiesen werden kann, die in Middleton's *Anything for a Quiet Life* (1632? Fleay) Water-Camlet an den allzu unternehmungslustigen Sir Francis Cressingham gerichtet hat: *Your devising new water-mills for recovery of drowned land, and certain dreams you have in alchemy to find the philosopher's stone, will certainly draw you to the bottom* (I, 1; vol. V, p. 247).[38] Ein wirkliches Plagiat ist mir nur in Shirley's *Underwit* aufgefallen: sein kläglicher Mr. Engine, der seinen Namen übrigens einem der Helfershelfer Meercraft's verdanken kann, hat sich sehr unverfroren den von einem Bromeschen *projector* entwickelten Gedanken eines Monopols für die Lieferung von Perücken im ganzen Königreich angeeignet. Man vergleiche:

Brome. First this for Perrukes. The Monopoly
Of making all the Perrukes male and female,
Through Court and Kingdome . . . . . .
Note the necessity, that they be well made
Of no diseas'd or infectious stuffe . . . . . .
But harmlesse and sound haire, of innocent,
And wholesome people . . . . . .
(*The Court-Beggar*, 1, I; vol. I, p. 192) —

Shirley. Richard: A monopolie say you
For Perriwigs?
Engine: Ist't not a rare designe? and by such art
And reasons I can name, most beneficiall
To the common wealth, preventing the diseases
Which some unwholesome haire breeds in men's heads . . .
(*Captain Underwit*, II; vol. II, p. 354).[39]

[38] Auch Jeremy Sconce in Glapthorne's *Hollander* (1635), sagt von seinem plänereichen Vater: *He undertooke to have drayn'd the Fens, and there was drown'd* (I, p. 85).

[39] Auf ein nicht dramatisches Echo aus diesem Stück hat Johnson aufmerksam gemacht (p. 173 seiner oben erwähnten Ausgabe des *Devil*): Sir John Suckling hat die zweite Strophe des von dem verliebten Wittipol vorgetragenen Liedes (Act II, sc. 6) ergötzlich parodiert, aus einem Lob der Geliebten in ein Schmähgedicht verwandelt.

XII. The Staple of News.

Ganz klar ist das Abhängigkeitsverhältnis bei der Nachahmung des Gedankens der Neuigkeitenbude, die wir in einer Komödie des Eklektikers Sir William Davenant erkennen, in *News from Plymouth* (lic. am 1. August 1635). Davenant hat sich aber die Sache viel leichter gemacht: der komplizierte, von Jonson nach gewohnter Art sehr umständlich beschriebene Apparat des *Staple of News* mit seinem zahlreichen Personal ist bei ihm vertreten von dem *Justice of Peace* und *custos rotulorum* Sir Solemn Trifle und seinem farblosen, nur wenige Worte sprechenden Schreiber.

Sir Solemn Trifle ist in der Liste der dramatis personae charakterisiert als *a foolish old knight*, im Stück erfahren wir aber, daß er selbst sich doch Schlauheit genug zutraut, auf die Leichtgläubigkeit seiner Nebenmenschen zu spekulieren. Auch er hat ein Neuigkeitenbureau eingerichtet, aber nicht aus einem so durchsichtigen Beweggrund, wie die ihre Nachrichten verkaufenden Jonson'schen Unternehmer, nicht aus Gewinnsucht, sondern, wie wir annehmen müssen, aus reiner Lust am Schwindeln. Schon in diesem Mangel jeder Motivierung der Handlungsweise des Trifle verrät sich der das dankbare Motiv unorganisch in seinen Plan hineinzwängende Nachahmer, der überraschte Leser fragt heute noch mit Topsail:

> But what's your end, Sir Trifle?
> Or the delight you take, if there be any,
> In broaching these unpossible untruths? (IV; vol. IV, p. 171).

Der Jonson'schen Szene (I, 2), in der Cymbal und Fitton, die Leiter des *Staple*, die Quellen ihrer Information angeben, entsprechen die Verse, in denen Trifle seinem Schreiber gegenüber seine Methode beleuchtet. Jene erwähnten u. a. *the Coranti and Gazetti . . . And men of correspondence in the country . . . Yes, of all ranks and all religions* (p. 175 f.) — Trifle sagt von seinem Vorrat an Neuigkeiten:

> I have it for 'em:
> News of all sorts and sizes. I have studied hard . . .
> And from the general courants, gazettes,
> Public and private letters from all parts
> Of Christendom, though they speak contraries,
> Weigh'd and reduc'd 'em to such certainties . . . .
> (IV; p. 168).

Auch durch die Neuigkeiten, die Trifle seinen Kunden auftischt, werden wir fortwährend an die Nachrichten erinnert, die bei Jonson der Barbier Thomas der Lady Pecunia und anderen Neugierigen aus den Registern der Gesellschaft vorliest. Trifle beginnt mit römischen Nachrichten und geht dann bald zu Florentiner Neuigkeiten über, ganz wie vor ihm Thomas (III, 1; p. 223 f.). Dieser berichtet zum allgemeinen Erstaunen, daß ein neuer Kaiser gewählt worden sei, obwohl der regierende noch lebt:

> They write, the king of Spain is chosen pope . . . .
> And emperor too, the thirtieth of February.
> Pennyboy jun. Is the emperor dead?
> Cymbal. No, but he has resign'd,
> And trails a pike now under Tilly (p. 223);

Trifle bietet folgende Variation dieses Themas:

> The Prince of Orange
> Stands to be Emperor.
> Topsail. The Emperor lives!

Trifle. But is to die the tenth of October next,
And he has it in reversion (p. 170).

Thomas deutet einen Sieg der Kirche von Amsterdam, der puritanischen Bewegung, über den als Antichrist bezeichneten Papst an:

They give out here, the grand signior
Is certainly turn'd Christian; and to clear
The controversy 'twixt the pope and him,
Which is the Antichrist, he means to visit
The church at Amsterdam, this very summer,
And quit all marks of the beast (ib. p. 230),

welche Nachricht eine der Neugierigen, eine Wiedertäuferin, die sich angelegentlich nach *the saints at Amsterdam* erkundigt hatte, begrüßt mit den Worten: *Now joyful tidings!* Trifle überträgt den Sieg der Amsterdamer aus dem Geistigen ins Tatsächliche, er meldet:

Rome is taken
By the ships of Amsterdam, and the Pope himself,
To save his life, turn'd Brownist (p. 170),

und auch unter seinen Zuhörern befindet sich ein puritanischer Eiferer mit dem Etikettennamen Zeal, der bei dieser Nachricht ausruft:

Antechrist is converted!
That is enough; it will be joyful tidings
To the exil'd congregation (p. 171).

Beiden Unternehmungen ist ein schlechtes Ende beschieden: Jonson's *Staple* falliert, die Teilhaber zerstieben nach allen Seiten; Trifle wird des Hochverrats, der Verbreitung aufrührerischer Gerüchte angeklagt und muß vor Gericht kläglich pater peccavi sagen. Kurz, Davenant ist bei seiner reduzierten Kritik der Auswüchse des

Zeitungswesens vollkommen innerhalb des Jonson'schen Planes geblieben.[40]

[40] Betreffs des nach *The Staple* verfaßten Schauspiels *The New Inn* (1629), dieses trotz der schönen Verse Lovel's als Bühnenstück durchaus ungenießbaren Werkes, kann ich, was seine Wirkung auf das spätere Drama anlangt, nur auf eine bekannte Tatsache hinweisen, die uns zeigt, wie bald diese Arbeit Jonson's zu dem alten, umzuschmelzenden Eisen geworfen wurde. Als das vielleicht noch von Fletcher und Beaumont gemeinsam komponierte Drama *Love's Pilgrimage* im Jahre 1635 in neuer Bearbeitung auf die Bretter gebracht wurde, konnte es der nicht mit Sicherheit zu bestimmende Bearbeiter — man denkt u. a. an Jonson selbst oder an Shirley, der den Freunden Beaumont und Fletcher 1647 eine so hochtönende Lobrede gehalten hat — wagen, längere Stellen aus dem zweiten und dritten Akt der Jonson'schen Komödie mit entsprechenden Textänderungen für den ersten Akt seiner Auffrischung des älteren Stückes zu verwerten (vgl. Gifford's Jonson, vol. V, pp. 337f., 355f., 464ff., und die Dyce'sche Beaumont und Fletcher-Ausgabe, vol. XI, pp. 226f., 238f.).

XIII. The Sad Shepherd.

Der Behauptung Gifford's (vol. VI, p. 237), Thomas Goffe habe in seinem Schäferspiel *The Careless Shepherdess* den einleitenden Monolog Aeglamours und verschiedene andere Stellen — *this passage among many others*, schrieb er — der Jonson'schen Pastorale nachgeahmt, stehen chronologische Schwierigkeiten im Weg: Goffe ist schon 1629 gestorben, während wir keinen Anlaß haben, zu bezweifeln, daß das fragmentarische Pastoraldrama Jonson's eine seiner letzten Arbeiten war.[41]

Auch bei einer kleinen Übereinstimmung mit dem Bruchstück, die in Shirley's Drama *The Constant Maid* bemerkt wurde, ist eine direkte Verbindung nicht mit absoluter Sicherheit herzustellen. Der Wucherer Hornet, dem seine Nichte davongelaufen ist, jammert:

> Trust not a woman, they have found the herb
> To open locks: not brazen towers can hold them
> (V, 3; vol. IV, p. 522).

wozu der Herausgeber auf Alken's Aufzählung der Zauberkünste Maudlin's, der Hexe von Paplewick, verwiesen hat:

> Thence she steals forth to . . . . . .
> Writhe children's wrists, and suck their breath in sleep,
> Get vials of their blood! and where the sea
> Casts up his slimy ooze, search for a weed
> To open locks with . . . . . (II, 2; p. 276).

---

[41] Cf. Greg's Besprechung dieses Punktes in der Einleitung seiner Ausgabe des Jonson'schen Fragments und der Waldron'schen Fortsetzung, in Bang's Materialien, Heft 11, p. XIff.

Der erste Druck des *Sad Shepherd* trägt die Jahreszahl 1641, Shirley's Drama hingegen wurde schon am 28. April 1640 für den Druck angemeldet. Außerdem hat Greg in einer Anmerkung zu den Jonson'schen Versen auf eine Pliniusstelle aufmerksam gemacht, wo von einem alles Verschlossene öffnenden Kraut die Rede ist, und überdies auf eine englische Übersetzung dieser Stelle in einem so populären Werk wie Scot's *Discovery of Witchcraft* (1584); Shirley könnte somit seine Wissenschaft leicht von anderer Seite haben. Aber es ist auch vollkommen möglich, daß Shirley das letzte Werk des von ihm so hoch verehrten Dichters handschriftlich zu lesen bekam und dann diese Reminiszenz in seinem jedenfalls bald nach Jonson's Tod komponierten Drama verwertete. Wir wissen, daß er gern bei Jonson in die Schule ging.[42]

---

[42] Jung's Versuch, in Middleton's *Witch* und *Old Law* Entlehnungen aus *The Sad Shepherd* festzustellen (vgl. „Middleton's Verhältnis zu Shakespeare", Leipzig 1904, p. 71ff.), scheint mir in jeder Hinsicht verfehlt; vgl. gegen Jung auch Christ, Quellen-Studien zu den Dramen Thomas Middleton's, Leipzig 1905, p. 36.

XIV. Die Maskenspiele.

Eine Huldigung für Jonson als Verfasser solcher dramatischen Gelegenheitsgedichte finden wir bei Shirley an einer Stelle, wo man sie gewiß nicht sucht — in seiner in Italien, am Hofe des Herzogs von Ferrara, spielenden Tragödie *Love's Cruelty* (lic. 1631). Der Höfling Hippolito, der den Auftrag erhalten hat, die schöne und keusche Eubella zu überreden, sich der sinnlichen Leidenschaft des Herzogs zu opfern, schildert ihr das herrliche Leben, das sie als die Geliebte des Fürsten führen könnte; der ganze Hof würde ihr zu Füßen liegen, für jede ihrer Stimmungen würden Vergnügungen ersonnen werden: *Are you melancholy? a masque is prepared, and music to charm Orpheus himself into a stone; numbers presented to your ear that shall speak the soul of the immortal English Jonson; a scene to take your eye with wonder . . .* (II, 2; vol. II, p. 213). In der folgenden hübschen Beschreibung der Pracht und des reichen Dekorationswechsels solcher Darstellungen hat sich Hippolito jedoch an keine der Jonson'schen Masken genau gehalten, auch er bietet ein Phantasiebild.

Späterhin scheint sich Shirley dem bewunderten Meister aber auch stofflich einmal angeschlossen zu haben, in seiner Maske *The Triumph of Peace*, vom Jahre 1633. In diesem Festspiel tritt *Fancy* auf als Erfinder einer ganzen Reihe von komischen Antimasks, denen eine ernste, von einem Gesang Irenen's eingeleitete, allegorische Szene

folgt (vol. VI, p. 274 ff.). Auch bei Jonson erschien in *The Vision of Delight* (1617) *Phant'sie* als Einführer einer nicht näher beschriebenen, aber jedenfalls komischen Antimaske, der idyllische Szenen folgten, ebenfalls eingeleitet von einem von *Peace* gesungenen Lied. Im übrigen ist der Inhalt der beiden Masken ganz verschieden, aber die erwähnten Übereinstimmungen werden sicherlich kein Spiel des Zufalls sein.[43]

Außerdem glaubte Gifford, daß eine Bemerkung des feigen Prahlers Montenegro in Shirley's Drama *The Maid's Revenge* (lic. 1626) erkennen ließe, daß er Jonson's *magnificent Masque of "Pleasure Reconciled to Virtue"* gelesen habe. Montenegro sagt nämlich zur Definition des Wortes *pigmy*: *Ay, that's another giant; I remember Hercules had a conflict with them* (I, 2; vol. I, p. 107). In Jonson's Maske wird der schlafende Herkules von Pigmäen überrascht, die ihn gefangen nehmen wollen, bei seiner ersten Bewegung aber sofort wieder in ihre Höhlen kriechen. Der klassisch gebildete, zeitweilig als Lehrer tätige Shirley könnte freilich ebensogut an den Bericht des von Gifford genannten klassischen Gewährsmannes Jonson's gedacht haben, an die Herkulesanekdote des Philostratus. Shirley ist übrigens auch noch in einem späteren Drama, *The Opportunity* (1634), durch den Namen Herkules sofort an seine winzigen Gegner erinnert worden. Ascanio schmeichelt dem sich als vornehmer Herr aufspielenden Lakai Pimponio: *Your Grace will be a Hercules,* worauf Pimponio prompt erwidert: *I will, and thou shalt be captain of the pigmies under me* (I, 1; vol. III, p. 392).

Auch für ein Maskenspiel Davenant's ist wohl mit Recht eine stoffliche Anleihe bei Jonson angenommen

[43] Vgl. Brotanek „Die englischen Maskenspiele" (1902), p. 209.

worden.[44] In der Maske *Love's Triumph through Callipolis* (1630) hatte dieser zwei in ihrem Wesen gegensätzliche Gruppen von Verliebten einander gegenübergestellt: *depraved lovers* und *perfect lovers*; Davenant brachte in der Maske *The Triumphs of the Prince d'Amour* (1635) zuerst fünf Karikaturen von Verliebten verschiedener Nationen auf die Bühne, einen Spanier, Italiener, Franzosen, Holländer und Engländer, von deren lächerlichem Gebahren die Anmut der nach ihnen erscheinenden *noble lovers* um so vorteilhafter absticht (vol. I, p. 334 ff.). Zu dem Gedanken, satirische Porträts von Liebhabern verschiedener Nationalität zu liefern, könnte Davenant durch Portias' spöttische Kritik ihrer in- und ausländischen Freier geführt worden sein.[45]

Eine andere Reminiszenz aus einer Jonson'schen Maske will Fleay (BChr. I, 101) in Davenant's Drama *The Just Italian* (1629) erkennen in Florello's Worten:

> D'ye walk like Neptune in a masque,
> Attended on by two o'th' calm winds?
> (IV, 1; vol. I, p. 249 f.) –

diese Verse sollen eine Anspielung auf Jonson's *Fortunate Isles* (1626) enthalten. Neptune wird in dieser Maske allerdings öfters genannt, erscheint aber nicht selbst auf der Bühne, so daß ich nicht wüßte, auf welche Situation oder welche Worte sich Davenant's Verse beziehen könnten.

Unsicher sind auch die Hypothesen hinsichtlich der Anregungen, die Brome von Jonson's Masken erhalten haben soll. Im Hinblick auf die verkehrte Welt, die Brome

[44] Cf. Brotanek l. c. p. 201.

[45] Cf. Williams, "Sir William Davenant's Relation zu Shakespeare", Straßburger Dissertation, 1905, p. 24 f.

seinen Zeitgenossen in dem interessanten Lustspiel *The Antipodes* (1638) zeigte, meinte Ward: *He may have derived a general hint from Jonson's masque "The World in the Moon", 1620* (III, 130). Aber die wunderliche Mondwelt, die Jonson beschreiben läßt, ist keineswegs eine verkehrte Spiegelung unserer Welt — es fehlt außer der Unwirklichkeit der geschilderten Welten jeder nähere Zusammenhang. Viel wahrscheinlicher ist mir, daß Fletcher in einem seiner letzten Dramen, *The Fair Maid of the Inn* (lic. 1626), an Jonson's Maske gedacht hat, als er einen nach neuen Moden lüsternen Schneider von dem Schwindler Forobosco raten ließ, sich doch einmal in der Neuen Welt im Mond umzusehen:

For. *Were you never in the moon?*
Tailor. *In the Moon-tavern? yes, sir, often.*
For. *No, I do mean in the new world, in the world that's in the moon yonder.*
Tailor. *How! a new world i' the moon?*
For. *Yes, I assure you.*
Tailor. *And peopled?*
For. *Oh, most fantastically peopled.*
Tailor. *Nay, certain, then, there's work for tailors?*
For. *That there is, I assure you* (IV, 1; vol. X, p. 75).

Zu diesem Gespräch vergleichen wir bei Jonson die den Mondbewohnern geltende Bemerkung: *All the phantastical creatures you can think of are there,* und — im Hinblick auf Forobosco's Versicherung, daß Schneider dort Arbeit finden würden — die Mitteilung, daß es im Mond keine in sich selbst verliebte Menschen gäbe, sie seien alle gestorben wegen Schneidermangels: *Are there no self-lovers there? — There were; but they are all dead of late for want of tailors* (vol. VII, p. 342 f.).

Eine andere Vermutung ging dahin, daß Brome die Nebenhandlung seines Lustspiels *The Jovial Crew; or, The Merry Beggars* (1641), in welcher Amie, die von einem Schreiber ihres Onkels entführte Nichte des Richters Clack, die Hauptperson ist, auf einer Stelle der Jonson'schen Maske *The Gipsies Metamorphosed* (1621) beruhe.[46] In der ersten Szene dieser Maske erscheint ein Pferd mit fünf Kindern auf dem Rücken, und einer der Zigeuner bemerkt über eines dieser Kinder: *This brave spark struck out of Flintshire, upon justice Jug's daughter, then sheriff of the county, who running away with a kinsman of our captain's, and her father pursuing her to the marches* etc. (vol. VII, p. 354 f.). Bei der Flüchtigkeit dieser Andeutung Jonson's läßt sich diese Annahme weder stützen noch widerlegen.

Glaublicher ist, daß Cartwright's Slicer in *The Ordinary* bei seiner ausführlichen Beschreibung des Gastmahls, durch dessen Genuß Have-at-all ein tapferer Mann werden soll, an den Hymnus gedacht hat, den der Koch in Jonson's Maske *Neptune's Triumph* (1624) auf seine Kunst angestimmt hatte, auf den Meisterkoch, der wie ein großer Stratege bei einem festlichen Mahl alle militärischen Künste zur Anwendung bringt:

> [He] teacheth all the tactics at one dinner:
> What ranks, what files, to put the dishes in,
> The whole art military! . . . . . (vol. VIII, p. 25 f.);

Pasteten bilden die Bollwerke:

> For his outer works,
> He raiseth ramparts of immortal crust . . . . .

[46] Vgl. Faust, p. 87.

Auch bei Slicer finden die Pasteten dieselbe Verwendung, und auch bei ihm muß die gerüstete Tafel aussehen wie ein für den Kampf geordnetes Schlachtfeld:

> You may have other pies instead of outworks . . . .
> When this is all prepar'd, and when we see
> The table look like a pitch'd battle, then
> We'll give the word, fall to, slash, kill and spoil
> (II, 1; DH. vol. XII, p. 237).

Daß Cartwright den Gedanken dieses militärischen Vergleichs seinem dichterischen Vater verdankt, ist durchaus wahrscheinlich, seine breitere Ausführung zeigt jedoch viele selbständige Einzelheiten.

Früher hat man auch für die Rede des Kochs, der in dem zum Teil noch von Fletcher herrührenden Trauerspiel *The Bloody Brother* (gedr. 1639) eine verhängnisvolle Rolle spielt, eine wörtliche Entlehnung aus Jonson's Maske angenommen[47]; inzwischen hat man jedoch in diesem Falle Jonson für den Nachahmer erklärt[48], und neuerdings ist ein beachtenswerter Versuch gemacht worden, die betreffende Szene des Kochs und überhaupt einen größeren Teil des Dramas für Jonson selbst in Anspruch zu nehmen.[49]

---

[47] Cf. Gifford, vol. VIII, p. 25 ff.

[48] Cf. Oliphant EST. XV, 353.

[49] Cf. Crawford "*Ben Jonson and The Bloody Brother*", Shakespeare-Jahrbuch XLI, 163 ff.; vgl. außerdem einen Aufsatz von R. Garnett in der Zeitschrift *Modern Philology* II, April 1905.

C.

Reflexe der Ritter-Romane im Drama.

I. Die Sagenkreise des Mittelalters.

1. König Arthur und sein Kreis.

Wiederholt hat sich die dramatische Dichtung jener Zeit mit dem an glänzenden Gestalten und tragischen Konflikten so reichen Sagenkreis des Königs Arthur beschäftigt. Der erste Versuch dieser Art ist uns glücklicherweise erhalten: die im Seneca-Stil komponierte *blank verse* Tragödie *The Misfortunes of Arthur* des Thomas Hughes und seiner Genossen ist eines der merkwürdigsten Bühnenwerke der vorshakespeare'schen Zeit. Das zweite Arthurdrama des 16. Jahrhunderts, Richard Hathway's *Life and Death of Arthur, King of England* (1598), ist uns leider nur aus Henslowe's Rechnungsbuch bekannt.[1]

Ohne tieferes Eingehen auf ihre eigenen Schicksale hat Ben Jonson, der überhaupt eine große Vorliebe für diesen Stoff bekundete[2], späterhin einige Gestalten des Arthurkreises in einem Maskenspiel des Jahres 1610 verwertet, betitelt *Prince Henry's Barriers*, in dem dieser junge, soeben zum Prince of Wales erhöhte Fürst unter dem Namen Meliadus gefeiert wird — die Dame vom See,

[1] Cf. Fleay, Chronicle I, p. 269; Walter W. Greg's Neudruck des Diary (London 1904) p. 87.

[2] In Drummond's Aufzeichnungen seiner Gespräche mit Jonson lesen wir: *For a Heroik poeme, he said, ther was no such ground as King Arthurs fictions: and that S. P. Sidney had ane intention to have transform'd all his Arcadia to the stories of King Arthure* (cf. Gifford's Jonson, vol. IX. p. 377).

the Lady of the Lake, Lancelot's Pflegerin, der in einen Stern verwandelte König Arthur selbst und der weise Merlin huldigen dem Prinzen (cf. vol. VII, p. 149 ff.). Ohne jeden organischen Zusammenhang mit seiner Umgebung, lediglich als Beschwörer burlesker Visionen, erscheint Merlin in einem Festspiel Davenant's, *Britannia Triumphans* (1637). Daß sich auch die Puppenspieler, die sich ja heute noch an die berühmtesten Stoffe wagen, wie uns die gegenwärtigen Faustaufführungen des Münchener Marionettentheaters beweisen, diesen lockenden Stoff nicht entgehen ließen, zeigt uns eine Anspielung Davenant's auf ein Puppenspiel über den Tod der Königin Ginevra.[3]

Als dekorative Gestalten werden die Personen des Arthurkreises in manchem *pageant* erschienen sein, wie in dem Festzug der Bogenschützen in London, in dem Shakespeare's Justice Shallow als Sir Dagonet figurierte[4], und in dem auch Jonson's High-constable Turfe einen Ehrenplatz, noch vor Prince Arthur, beanspruchte.[5]

Am schlagendsten wird uns die Popularität dieses

---

[3] In der Tragikomödie *Love and Honour* (gedr. 1649) sagt Vasco zu der schaulustigen alten Witwe: *The motion of Queen Guiniver's death Acted by puppets would please you as well* V, 1 (vol. III, p. 172).

[4] *Henry IV*, B, III, 2, 298: *I was then Sir Dagonet in Arthur's show.*

[5] *A Tale of a Tub*, III, 3 (vol. VI, p. 175):

> Well, I have carried it, and will triumph
> Over this justice as becomes a constable,
> And a high constable: next our St. George,
> Who rescued the king's daughter, I will ride;
> Above Prince Arthur.

Einige Literatur über diesen *Arthur's Show* der Bogenschützen verzeichnet W. S. Johnson in seiner Ausgabe von Jonson's *Devil is an Ass* (Yale Studies in English XXIX, New York 1905), pp. 159, 200 f.

Sagenkreises bewiesen durch die Menge der Anspielungen auf seine Hauptgestalten, die über die Dramen verstreut sind. Arthur, Ginevra, die Dame vom See, Lancelot, Tristan[6] sind an vielen Stellen erwähnt, auch Merlin taucht hin und wieder auf. Die Art der Erwähnung ist keineswegs immer eine respektsvolle — im Gegenteil, auch im Drama bemerken wir, daß Arthur zum Typus des betrogenen Gatten herabgesunken ist, während der Name seiner treulosen Gattin, und besonders der Titel der geheimnisvollen Beschützerin Lancelot's, *the Lady of the Lake*, häufig als Schimpfnamen verwendet werden, zur Bezeichnung leichtfertiger Frauen, eine extreme Bestätigung des Sprichworts: *Familiarity breeds contempt.* Auch mit Tristram werden häufig Leute angeredet, die man geringschätzig behandeln will. Weniger befremdlich ist, daß lächerliche Persönlichkeiten öfters mit dem Namen des Hofnarren Arthurs belegt werden, des Sir Dagonet, der bei Tennyson eine so pathetische Rolle spielt.[7]

---

[6] Wahrscheinlich ist auch die Tristan-Märe für die Bühne bearbeitet worden. Henslowe verzeichnet am 13. Oktober 1599 eine Zahlung an Thomas Downton für *the Booke of Trystram de Lyons* (cf. Fleay, Chronicle II, 308; Greg's Ausgabe, p. 112).

[7] Über Shakespeare's Anspielungen auf Arthur und seinen Kreis vgl. Anders, Shakespeare's Belesenheit, p. 158f. — Ben Jonson's Carlo Buffone will nichts mehr hören von den altmodischen Reden der Lady Puntarvolo: *What! a tedious chapter of courtship, after sir Lancelot and queen Guenever? Away! (Ev. Man out of,* II, 1; vol. II, p. 61) und als derselbe Spötter Sogliardo und Shift kommen sieht, ruft er aus: *Ods so, look here, man; sir Dagonet and his squire!* (ib. IV, 4, p. 138); Crites nennt Hedon geringschätzig *sir Dagonet* (*Cynthia's Revels,* V, 2; vol. II, p. 333); Rabbi Busy führt immer den Heidengott Dagon im Mund und wird deshalb von einem seiner Gegner *Dagonet* gescholten (*Barth. Fair,* V, 3; vol. IV, p. 502); Bobadill stellt sein Rapier über alle berühmten Schwerter, auch über Arthurs Schwert: *You talk of Morglay, Excalibur, Durindana, or so; tut! I lend no credit to that is fabled of*

2. Guy of Warwick und Bevis of Southampton.

Auch der volkstümliche Sagenheld Sir Guy of Warwick war in der Zeit des ersten Stuartkönigs auf die

---

'em.: *I know the virtue of mine own* (*Ev. Man in*, III, 1; vol. I, p. 65 f.); als Stammvater der englischen Könige ist Arthur wiederholt in *The Masque of Oberon* (vol. VII, p. 176 ff.) und in *The Honour of Wales* erwähnt (ib. p. 330). In dem von Lovel in *The New Inn* (I, 1) über die populäre Unterhaltungslektüre ausgesprochenen Verdammungsurteil sind aber auch die Arthur-Romane mit inbegriffen (vgl. p. 230). — Marston, *The Malcontent* I, 1 (vol. I, p. 213 f.) — in seiner scharfen Kritik der höfischen Welt sagt Malevole: *Here a Paris supports that Helen; there's a Lady Guinever bears up that Sir Lancelot. Dreams, dreams!* . . . . (zu einem Höfling, namens Prepasso) *Sir Tristram Trimtram, come aloft, Jack-an-apes* . .; derselbe Malevole erwähnt König Arthur als einen Typus des betrogenen Gatten neben Menelaus: "*When Arthur first in court began*" — *Agamemnon* — *Menelaus was ever any duke a cornuto?* (II, 2; ib. p. 240) — mit Verwertung der ersten Zeile der auch von Falstaff zitierten Deloney'schen Lancelot-Ballade (vgl. Anders, p. 158 f.; Sievers, "Deloney", p. 96 ff.). — *Eastward Hoe*, V, 1 (v. III, p. 99) — Gertrude klagt über ihren treulosen Gatten: *Would the Knight of the Sun, or Palmerin of England, have used their ladies so . . .? or Sir Lancelot? or Sir Tristram?* — Beaumont und Fletcher, *Knight of the Burning Pestle*, IV, 1 (vol. II, p. 200) — Citizien: *I pray you, what was sir Dagonet? was not he prentice to a grocer in London? The Scornful Lady*, V, 1 (vol. III, p. 90) — die Zofe Abigail wird von Loveless betitelt *Lady Guiniver; The Honest Man's Fortune*, V, 1 (vol. III, p. 431) — *Tristrem* als Autorität der Falkenpflege erwähnt; *The Little French Lawyer*, II, 3 (vol. III, p. 493) — La Writ singt: *Thou fierce man, that like Sir Lancelot dost appear* etc., und wird von Dinant angeredet: *Stay, stay, good Tristrem . . .; Monsieur Thomas*, IV, 2 (vol. VII, p. 378) — Sebastian schilt den Diener Launcelot: *Launcelot du Lake, Get you upon adventures! The Pilgrim*, III, 4 (vol. VIII, p. 49) — Alphonso: *I must go hunt for daughters, Daughters, and damsels of the lake, damn'd daughters!* — Dekker, *The Shoemakers' Holiday* — Symon Eyre sagt von seinem Gesellen Rafe: *Hector of Troy was a hackney to him, Hercules and Termagant scoundrelles, Prince Arthurs Round table, by the Lord of Ludgate, nere fed such a tall, such a dapper swordman* (I, p. 14); *Satiromastix* — Tucca sagt zu Sir Quintilian Shorthose, der um die Witwe Miniver wirbt: *That Lady ath Lake is thine,*

Bretter gebracht worden. Im Jahre 1618 hören wir von Aufführungen eines Guy-Dramas, und 1620 wurde es zum

---

Sir Tristram (I, p. 217), und zur Witwe Miniver selbst: *Mother Bunch, how dost thou? what, dost frowne, Queene Gwyniver?* (I, p. 219); *Northward Hoe* — Maybery ruft spottend aus: *O valiant Sir Tristram!* (III, p. 75). — Middleton, *A Trick to catch the Old One*, IV, 5 (vol. II, p. 335) — der Wucherer Dampit spricht: *What, Sir Tristram? you come and see a weak man here . .*; — Massinger, *A New Way*, II, 1 — *the Lady of the Lake* erwähnt, doppelsinnig. — Glapthorne, *The Hollander*, II (vol. I, p. 94) — *One of the old laps of Merlins Jerkin: Wallenstein*, I, 3 (vol. II, p. 25) — als Isabella eintritt, sagt Newman: *But see, here comes the Lady of the Lake, for whom you, good sir Lancelot, make these lamentations . . .*, hier hat die Bezeichnung nichts Ehrenrühriges. — S. Rowley, *When you see me, you know me* (lic. 1605; Elze's Ausgabe, p. 8f.) — Will Summers, der Hofnarr Heinrichs VIII, spricht: *They say, the great bell in Glastonbury has tolled twice, and that king Arthur and his knights of the round Table that were buried in armour, are alive again, crying St. George for England, and mean shortly to conquer Rome.* — Randolph, *Aristippus* (vol. I, p. 11) — Wildman schimpft Aristippus: *Thou hellish Merlin!* — Field, *A Woman is a Weathercock*, III, 2 (DH. XI, p. 48) — Sir Innocent Ninny schilt seine bezechte Frau: *O Guiniver! as I am a justice of peace and quorum, 'twere a good deed to commit thee. Fie, fie, fie!* — Shirley, *The Sisters*, IV, 1 (vol. V, p. 393) — der Räuber Frapolo bezeichnet die hochmütige Schwester Paulina mit *dame Guinever; The Gentleman of Venice*, III, 4 (vol. V, p. 48) — Malipiero nennt die Dirne Rosabella: *Thou Lady Guinever! The Gamester*, V, 1 (vol. III, p. 261) — der Lebemann Hazard fragt Wilding:

> How goes the plough at home? what says the lady
> Guinever, that was humbled in your absence?

The Royal Master, IV, 1 (vol. IV, p. 165) — Alexio sagt von Bombo: *He looks like a true hero.*

> Bombo. You are besides the story, sir. I did read once
> That Hero had no hair on th'upper lip;
> She was a lady of Leander's Lake;

The Ball, I, 1 (vol. III, p. 5) — Travers. *I'll show thee a Lady of fire.* Bostock. *A Lady of the Lake were not so dangerous; Captain Underwit* (Bullen's Collection II, p. 367) — ein Diener wird

Druck angemeldet unter dem Titel *The Life and Death of Guy of Warwick*, als ein Werk der populären Dramatiker John Day und Thomas Dekker.[8] Eine noch nicht erkannte Anspielung auf dieses Drama bietet uns auch Ben Jonson's *Magnetic Lady* (lic. 1632) in einer Bemerkung des zungenfertigen und auffällig gelehrten jungen Theaterdieners, *Boy of the House*, den Jonson mit der Rechtfertigung seines Stückes beauftragt hat. Auf die Bemerkung Damplay's, daß in dem ersten Akt der Jon-

---

Sir Tristram angeredet. — Habington, *The Queen of Arragon*, I, 1 (DH. XIII, p. 332) — Cleantha verspottet ihren Verehrer Sanmartino:

> Go mount your milk-white steed, Sir Lancelot,
> Your little squire attends you there: in suburbs
> Enchanted castles are, where ladies wait
> To be deliver'd by your mighty hand;
> Go and protest there! —

Davenant, *The Wits*, IV, 1 (vol. II, p. 194) — *Lady of the lawn*, sagt der in der Kiste steckende Elder Palatine schimpfend zu Lucy, worauf sie ihn betitelt *Sir Launcelot* — durch diese Entgegnung wird bewiesen, daß wir für das überlieferte, an dieser Stelle sinnlose *lawn* zu lesen haben *lake; The Siege*, V (vol. IV, p. 426) — Captain Piracco sagt zu der Marketenderin Bagola: *Thou Lady o' th' Lake!* — Schließlich sei auf zwei Stellen des vorelisabethischen Dramas hingewiesen, wo Romanzenhelden in Menge genannt sind. Thersites ist dank seinem von Mulciber gefertigten, undurchdringlichen Panzer fähig und bereit, mit den berühmtesten Rittern und Riesen der Welt zu kämpfen, mit *Bevis of Hampton*, dem Dänenriesen *Colburn* und seinem Besieger *Guy*, mit König *Arthur* selbst, mit *Gawain the Courteous* und *Kay the Crabbed*, mit *Libeus Disconius*, *Launcelot de Lake* und *Sir Isenbras* (cf. DH. I, 400f., 408); der Parasit Merrygreek vergleicht Roister Doister mit *Sir Launcelot du Lake*, *Greate Guy of Warwike*, *Colbrande*, *Charle le Maigne* (I, 2), und erklärt ihn schließlich für *the tenth Worthy*.

[8] Cf. Fleay, Chronicle, I, p. 136. In seiner Besprechung der Komödie *Covent Garden* (1632 ?) des Thomas Nabbes bemerkt Fleay außerdem: *From 1, 1, it seems that "Guy of Warwick" was still acted in the country* (II, p. 119). Nabbes ist mir nicht zugänglich.

son'schen Komödie eigentlich nichts geschehen sei, spottet der junge Mann über den schlechten Geschmack des Publikums, der eine übermäßig reiche Handlung fordere: *So, if a child could be born in a play, and grow up to a man, in the first scene, before he went off the stage: and then after to come forth a squire, and be made a knight: and that knight to travel between the acts, and do wonders in the Holy Land or elsewhere; kill Paynims, wild boars, dun cows, and other monsters; beget him a reputation, and marry an emperor's daughter for his mistress: convert her father's country; and at last come home lame, and all-to-beladen with miracles* (I, 1; vol. VI, p. 28f.). Nicht alle Einzelheiten dieser Analyse stimmen zu der traditionellen Biographie des Guy of Warwick, und die Fahrten ins heilige Land und das Heidenschlachten hat er mit zu vielen Helden seiner Art gemein — aber bei den wilden Ebern denken wir doch sofort an seine Erlegung des Ebers von Windsor, und die Worte *dun cows* können sich vollends nur auf ihn beziehen, auf eine seiner bekanntesten Taten, auf seine Tötung der wütenden Riesenkuh, der *Dun Cow*, auf Dunsmore Heath, eine Tat, die vermutlich das englische Wörterbuch um das gegen das Ende des 16. Jahrhunderts (1589) auftauchende substantivisch und adjektivisch gebrauchte Wort *kill-cow* bereichert hat. Es ist eine ironische Fügung des Schicksals, daß trotz dieses Spottes späterhin gerade Jonson in den Verdacht kam, ein Guy-Drama verfaßt zu haben: 1661 wurde ein dem frommen Helden gewidmetes Drama gedruckt, mit den lockenden Initialen *B. J.* auf dem Titelblatt, hinter welchen die Käufer wohl den berühmten Ben Jonson vermuten sollten. Leider ist kein Exemplar dieses stofflich jedenfalls hochinteressanten Stückes auf uns gekommen,

es gehört zu den Opfern des großen Londoner Feuers des Jahres 1666.

Vereinzelte Anspielungen auf den Helden treffen wir bei den Dramatikern häufig, nicht selten erscheint Sir Guy in Gemeinschaft mit dem nicht minder bekannten Sarazenenschlächter Sir Bevis of Southampton: die beiden Helden sind die Hauptvertreter der sagenhaften Kämpfe des Mittelalters. Auch ihre Gegner, der Dänenriese Colbrond und der Riese Ascopart, der, von Bevis besiegt, ihm diente, bis schließlich seine Heimtücke doch wieder zum Durchbruch kam und ihn selbst vernichtete, werden in den Dramen erwähnt, sowie das Pferd Arundel und das Schwert des Bevis, dessen Name Morglay zu einem Gattungsnamen geworden ist.[9]

---

[9] Bei Greene bedroht der erbärmliche Jaques die Königin Dorothea: *Me make you die on my Morglay (James the Fourth,* IV, 4). — Über Shakespeare's Anspielungen auf *Guy* und *Bevis* vgl. Anders, p. 160f. — Auch Ben Jonson gedenkt ihrer wiederholt; in *Ev. Man in,* III, 2 (vol. I, p. 79), erwähnt Cob *Sir Bevis his horse,* und Bobadill sein Schwert *Morglay,* III, 1 (vgl. oben p. 197 Anm. 7); in *A Tale of a Tub,* III, 3 (vol. VI, p. 175), wird zur Verherrlichung des Constable Turfe darauf hingewiesen, daß die beiden Helden seine Amtsbrüder gewesen waren: *Bevis, or sir Guy, Who were high constables both — One of Southampton — The t'other of Warwick castle.* — Vgl. außerdem bei Beaumont und Fletcher *The Knight of the Burning Pestle,* III, 1 (vol. II, p. 179) — der feige Humphrey sagt: *Were I good Sir Bevis, I would not stay his coming, by your leaves; The Honest Man's Fortune,* I, 1 (vol. III, p. 354) — *Their morglays in their hands.* — Dekker, *Westward Hoe* — Sir Gozlin sagt zu der Kupplerin Birdlime: *Dost come to keepe the dore, Ascapart?* (vol. II, p. 349). — Heywood, *The Witches of Lancashire* — der die verhexte Mühle bewachende Soldat sagt:

> Nay rest by me
> Good Morglay, my Comrague and Bedfellow
> That never fayl'd me yet, I know thou did'st not.

Die Spottlust der Elisabethaner, die sich jenen dunklen Zeiten und Fabeleien so ungeheuer überlegen fühlten, hat freilich auch diese Heldengestalten nicht verschont, der Ton der Anspielung ist oft ein ironischer, und ver-

---

If I be wak'd, see thou be stirring too,
Then come a Gib as big as Ascapart,
We'l make him play at Leap-frog (vol. IV, p. 244). — Massinger, *The Picture*, II, 1 — der Possenreißer Hilario sagt in seinem erdichteten Schlachtenbericht von seinem Herrn: *As 'tis said trules Of Bevis, some he quarter'd all in three; The Fatal Dowry*, IV, 1 — der Parasit Liladam bezeichnet den streitlustigen Romont spöttisch mit *Colbrand, the low giant!* — Brome, *The Antipodes* — Perigrine im Kampfe mit den Kulissen und Gerätschaften der Schauspieler erinnert sehr an Don Quixote. Bei der Beschreibung dieser sonderbaren Schlacht sagt der Schauspieler Byplay:

. . On the suddaine, with thrice knightly force,
And thrice, thrice, puissant arme he snatcheth downe
The sword and shield that I playd Bevis [Text: *Bovis*] with,
Rusheth among the foresaid properties,
Kils Monster after Monster . . . (Act III, sc. 5; vol. III, p. 285).

Barnes, *The Devil's Charter* (v. 1497ff.) — der komisch gehaltene Bravo Baglioni begrüßt seinen Kollegen Frescobaldi: *What Mandragon or saluage Ascapart, What Pantaconger or Pantagruell Art thou that fightest with thy fathers soule . . .?* — Field, *A Woman is a Weathercock*, IV, 2 (DH. XI, p. 70) — die Dirne Wagtail sagt, um den lauschenden Sir Abraham Ninny zu betören:

Unfortunate damsel! why dost thou love
Where thou hast sworn it never to reveal? . . .
Because he is a knight, is it thy terror?
Why, peradventure, he is Knighthood's Mirror . . .
Bevis on Arundel, with Morglay in hand
Near to my knight in prowess doth not stand.
They say Sir Bevis slew both boar and dragon,
My knight for that can drink up a whole flagon,
A thing as famous now amongst our men,
As killing monsters was accounted then. —

Glapthorne, *Wit in a Constable*, I, 1 (vol. I, p. 170) — der Diener Tristram spottet über die gelehrten Prätensionen seines Herrn, des Landjunkers Sir Geffery Holdfast, der neue hochgelahrte Bücher kaufen will:

schiedene Stellen lassen erkennen, mit welcher Geringschätzung die feine Welt auf die von diesen Helden erzählenden Volksbücher herabblickte.

---

3. Kaiser Karl und sein Kreis.

Schon im Jahre 1589 gedenkt George Peele in seinem *Farewell*-Gedicht neben anderen beliebten Bühnenstücken

---

'Twere better
I bought the Authenticke Legend of Sir Bevis,
Some six new Ballads and the famous Poems
Writ by the learned waterman . .;

II (ib. p. 189) — Thorowgood, der sich für einen jungen Gelehrten ausgibt, sagt bei seiner Werbung:

For your sake Ile write the city annals,
In famous meter which shall far surpasse
Sir Guy of Warwickes history . . . . —

W. Cartwright, *The Ordinary*, IV, 2 (DH. XII, p. 286) — Moth, der Antiquar, spricht: *Dre not thy true And poynant morglay out of shete.* — May, *The Heir*, I (DH. XI, p. 519) — Clerimont erwähnt *the complaints of Sir Guy for the fair Felice* (vgl. oben, p. 50). — Shirley, *The Ball*, IV, 2 (vol. III, p. 72) — Winfield sagt spottend über das Buch, bei dem er schwören soll:

Let it be Venus and Adonis then,
Or Ovid's wanton Elegies, Aristotle's
Problems, Guy of Warwick, or Sir Beavis . . .

Return from Parnassus B, Prologue, p. 78 — Momus. *For Catastrophe ther's never a tale in sir John Mandevil, or Bevis of Southampton but hath a better turning.* — *Lingua*, II, 1 (DH. IX, p. 365) — Mendacio nennt unter den ganz von ihm inspirierten Werken *Bevis of Southampton* und *Sir Guy of Warwick* (vgl. p. 227, Anm. 5). — *Tryall of Chevalry*, Bullen's Collection, vol. III, p. 328) — *Ascapart* der Riese, ist erwähnt (vgl. p. 228, Anm. 7). — *Every Woman in her Humour* (Bullen's Collection, vol. IV, p. 339) — Servulus spricht von: *my Toledo or morglay.* — *The London Chanticleers*, Sc. 3 (DH. XII, p. 330) — der Balladenverkäufer Ditty empfiehlt unter anderm auch eine Ballade von *Guy of Warwick.* —

eines Dramas *King Charlemagne*. Handschriftlich erhalten ist uns eine von Kaiser Karl und verschiedenen seiner Paladine handelnde, vor wenigen Jahren unter dem Titel *The Distracted Emperor* zum erstenmal gedruckte Tragikomödie[10], in der das Motiv des verhängnisvollen Ringes der Fastrada dominiert. Die Autorschaft dieses Stückes ist noch nicht aufgeklärt, der Herausgeber Bullen hat sich nach längerem Schwanken für Chapman entschieden, eine Annahme, die auf Grund einiger besonderen Beobachtungen auch für mich bestechend ist. Obwohl in diesem trotz vereinzelter Schönheiten dichterisch minderwertigen Drama das Intrigenspiel so üppig wuchert, daß unsere Aufmerksamkeit nach verschiedenen Seiten gelockt wird, ist der von dem Zauber des Ringes beherrschte Kaiser doch die Zentralgestalt, die ganze Handlung spielt sich an seinem Hofe ab — es ist ein ächtes Karl-Drama, während in dem auf Ariost's Dichtung beruhenden *Orlando Furioso* des Robert Greene die zwölf Paladine Karls nur als Nebenfiguren auf der Bühne erscheinen.

Hin und wieder finden wir bei den Dramatikern auch sonstige Anspielungen auf Kaiser Karl selbst, auf den glorreichsten seiner Ritter, auf Roland und sein Schwert und sein Horn, sowie auf seinen treuen Genossen Oliver[11],

---

[10] Cf. Bullen's Collection, vol. III (1884), p. 161ff.

[11] Man beachte für Karl: Beaumont und Fletcher, *The Beggars' Bush*, II, 3 (vol. IX, p. 39) — Hemskirk: *If it were the blood of Charlemagne; The Bloody Brother*, I, 1 (vol. X, p. 378) — der Prahlhans Grandpree rühmt sein Schwert: *It having made, when it was Charlemagne's, Three thousand knights; — The Tryall of Chevalry* (Bullen's Collection, vol. III, p. 326) — Clown: *The whole parish where I was borne will sweare that since the raigne of Charlemain there was not a better face bred or brought up amongst them;* ib p. 347 — Dick Bowyer schwört *by Zenacrib and the life of king Charlimayne;*

der als typischer Vertreter hingebender Freundschaft, als ein romantischer Pylades, betrachtet wird. Doch sind solche Andeutungen recht dünn gesät, die einfachere, ernste Karlsage war dem großen Publikum weniger mundgerecht.

Von den mit Kaiser Karl mehr oder minder fest verknüpften Sagen wurden sowohl die Abenteuer der vier Haimonskinder wie auch die wunderbaren Erlebnisse des Ritters Huon von Bordeaux dramatisiert — aber leider sind uns auch diese beiden stofflich so anziehenden romantischen Dramen nur ihren von Henslowe verzeich-

---

für Roland: Shakespeare (Anders, p. 162); Jonson, *Ev. Man in*, III, 1 (vol. I, p. 66) — Bobadill erwähnt Rolands Schwert *Durindana;* Beaumont und Fletcher, *The Elder Brother*, V, 1 (vol. X, p. 285), — Miramont sagt von seinem Bruder Eustace: *But now he's turn'd an Oliver and a Rowland, Nay, the whole dozen of peers are bound up in him* . . . — Heywood, *The English Traveller* — Reignald *(a parasiticall serving-man)* spricht:

> . . . . . Singlie of my selfe
> I will oppose all danger; but I charge you,
> When I shall faint or find my selfe distrest;
> If I like brave Orlando winde my horne,
> Make haste unto my rescew.
>
> Young Lionel. And die in't.
> Reign. Well hast thou spoke, my noble Charlemaine,
> With these thy Peeres about thee (IV, p. 73);

für Oliver: Shakespeare (Anders, p. 162); Beaumont und Fletcher, *The Double Marriage*, III, 2 (vol. VI, p. 361) — als übliche Briefunterschrift wird angeführt *your friend and Oliver;* das stehende Epitheton dieses freundlichen Helden ist *sweet*, deshalb werden auch Personen, die seinen Namen tragen, in den Dramen scherzhafterweise öfters *sweet Olivers* genannt, so zum Beispiel bei Jonson und Dekker, vgl. Gifford's Anmerkung in seiner Jonson-Ausgabe, vol. I, p. 93; für die Pairs im allgemeinen: *The Scornful Lady*, I, 2 (vol. III, p. 21) — der junge Loveless redet den Haushofmeister Savil spöttisch an mit: *my old peer of France.*

neten Titeln nach bekannt![12] Die Haimonskinder habe ich außerdem nur einmal erwähnt gefunden, in einem Maskenspiel Jonson's betitelt *The Gipsies Metamorphosed*, wo von ihrem Ritt auf einem Roß die Rede ist.[13] Zahlreicher sind die Anspielungen auf den Ritter Huon und die Heldentaten, die er ausführen mußte, um die Verzeihung Karls des Großen zu erlangen.[14]

---

[12] Cf. Fleay, Chronicle, II, pp. 308f., 298; Henslowe's Diary (ed. Grey), p. 16: drei Aufführungen von *hewen of Burdoche* eingetragen, die erste am 28. Dezember 1593; p. 176: *a booke called the fower sones of Aymon* (1603). — Auch die locker an den Karlkreis angefügte Geschichte von Valentin und Urson ist den Dramatikern nicht entgangen, Henslowe erwähnt im Juli 1598 *a Boocke called vallentyne and orsen* (p. 90), eine gemeinschaftliche Arbeit von Hathway and Munday (Fleay, Chronicle, I, p. 232). Dieses Stück scheint nicht identisch zu sein mit dem nach Fleay (II, p. 310) im Mai 1595 und im März 1600 zum Druck angemeldeten Interludium desselben Titels? — Eine Anspielung auf diesen Roman lesen wir bei Beaumont und Fletcher, *Wit without Money*, II, 3 (vol. IV, p. 123) — Shorthose nennt Francisco: *Orson [with a quibble upon the similarity of sound between Orson and whoreson].*

[13] Die ersten Worte dieses Spieles lauten: *Room for the five princes of Aegypt, mounted all upon one horse, like the four sons of Aymon, to make the miracle the more by a head, if it may be!* (vol. VII, p. 355).

[14] Beaumont und Fletcher, *The Mad Lover*, I, 1 (vol. VI, p. 132) — der Narr nennt den Leutnant Chilax *Sir Huon;* Dekker, *Satiromastix* (vol. I, p. 234) — Tucca spricht: *Art hardy noble Huon? art magnanimious?;* Middleton, *The Spanish Gipsy*, II, 2 (vol. VI, p. 146) — Constanza: *Let me try you do this.* John: *Anything; kill' the great Turk pluck out the Mogul's eyeteeth; in earnest, Pretiosa, anything;* Machin, *The Dumb Knight*, II (DH. X, p. 143) — Mariana spricht:

> Thou shalt not kill thyself, nor fight with monsters,
> Nor bring the great Turk's beard to show thy zeal:
> Thy life thou shalt not hazard for my love —

vgl. eine ähnliche Anspielung Benedick's in *Much Ado* (Anders, p. 163), und auch Jonson's Puntarvolo wird an die schwierige Aufgabe

4. The Squire of Low Degree und Sir Eglamour.

Von den übrigen Helden der romantischen Dichtung des Mittelalters begegnet uns noch am häufigsten der *Squire of Low Degree*, aber in häßlich travestierter Gestalt. Dieser treue Liebhaber und tapfere Held, der in dem alten Gedicht so viele Mühsale zu bestehen hat, bis er die Hand der Königstochter gewinnt, erscheint in den Dramen als Gelegenheitsmacher, als Kuppler: die Elisabethaner haben sich, mit völliger Nichtachtung des Inhalts der Romanze, nur an den Sinn der für ihn üblichen Bezeichnung gehalten und den Knappen von niedrigem Stand unbedenklich in einen Menschen von niedriger Gesinnung verwandelt.[15] Ein besseres Schicksal hatte *Sir*

Huons, an das Abschneiden des Bartes des Emirs, gedacht haben, als er sich anheischig machte, seine türkische Reise durch das Mitbringen des Schnurrbartes eines Türken zu beweisen (*Ev. Man out of*, IV, 4; vol. II, p. 131); Lingua (DH. IX, p. 365) — Mendacio nimmt auch die Geschichte des *Huon* für sich in Anspruch (vgl. oben, p. 227, Anm. 5). — Wahrscheinlich sind auch viele der *Oberon*-Erwähnungen der Dramatiker auf den Huon-Roman zurückzuführen, doch kommen für sie so verschiedene Einflüsse in Frage, daß ihre Quelle im Einzelfall nicht zu bestimmen ist.

[15] Shakespeare verwendet den Ausdruck *Squire of low degree* einmal in seinem eigentlichen Sinn, aber ohne Zweideutigkeit (vgl. Anders, p. 161); Marston, *The Fawn*, II, 1 (vol. II, p. 26) — der Diener Herold spricht verächtlich von *a squire of lowe degree*; Beaumont und Fletcher, *The Little French Lawyer*, II, 3 (vol. III, p. 495) — La Writ sagt:

> The lady is a scurvy lady . . . a debosh'd lady,
> And thou a squire of low degree;

The Faithful Friends, II, 2 (vol. IV, p. 234) — der Page Dindimus bezeichnet sich selbst als:

> The Squire of Low Degree,
> That does attend upon this errant knight. —

Dekker, *Westward Hoe* (vol. II, p. 361) — Parenthesis spricht: *Shees a Squires daughter of lowe degree;* Brome, *The City Wit*, IV, 1

Eglamour of Artois — sein wohlklingender Name hat sich sowohl dem Gedächtnis Shakespeare's wie Jonson's eingeprägt: Shakespeare hat eine Nebengestalt in *The Two Gentlemen* nach ihm benannt[16], und Jonson den Titelhelden seiner letzten dramatischen Arbeit, *the sad shepherd Aeglamour*. Außerdem scheint sich nur noch Dekker's Tucca, der ja fortwährend darauf bedacht ist, das Licht seiner Belesenheit leuchten zu lassen, dieses Ritters erinnert zu haben: *Adew Sir Eglamour, adew Lutestring, Curtin-rod, Goose-quill* sagt er zu Sir Vaughan (*Satiromastix*, vol. I, p. 231).

(vol. I, p. 345) — Crasy führt unter den gewöhnlichen Gästen eines Ordinary an: *Here a Justice of Peace, and there an Esquire of low Degree. Or, in direct Phrase, a Pandar;* Ford, *Love's Sacrifice*, IV, 1 (vol. II, p. 81) — der verbannte Mauruccio jammert:

Adieu to all; for lords and ladies see
My woful plight and squires of low degree! —

[16] Cf. Anders, p. 161.

II. Die spanischen Ritter-Romane.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hielt, zumeist auf dem Umweg über Frankreich, eine bunte Schar phantastischer Gestalten ihren siegreichen Einzug in die englische Literatur: die Kaiser und Könige, Prinzen und Prinzessinnen, Ritter, Riesen, Zwerge und sonstigen fabelhaften Menschen und Tiere der spanischen Ritterromane in Prosa, jener verwirrten, endlosen Erzählungen, die das Gehirn des edlen Don Quixote verwirrten. Ein sehr wichtiger Teil der englischen Gesellschaft, der Mittelstand, die ehrsamen Bürger und Bürgerinnen, waren von dieser hochromantischen Welt kaum minder bezaubert als der spanische Junker; die englischen Übersetzungen der spanischen Ritterbücher wurden so eifrig gelesen und gekauft, daß sich die Neudrucke rasch folgen mußten.[17] An zahllosen Stellen der englischen Literatur jener Zeit werden wir an Gestalten und Ereignisse dieser Romane erinnert, besonders häufig in der reichsten literarischen Gattung der Periode, im Drama.

Wenn wir die Liste der Dramatiker, die sich mit diesen Ritterromanen beschäftigt haben, überblicken, so fällt uns in ihr eine für uns sehr merkwürdige Lücke auf: der nach allen Seiten schauende, Anspielungen auf

[17] Vgl. die bibliographischen Angaben bei Underhill, *Spanish Literature in the England of the Tudors*, p. 375ff. Die Bibliographie der englischen Übersetzungen und ihr Verhältnis zu den spanischen oder französischen Vorlagen bedürfen übrigens noch in vielen Punkten der Aufhellung.

die zeitgenössische Literatur in Fülle bietende Shakespeare hat diese aufdringliche Erscheinung seiner Gegenwart mit völliger Nichtachtung gestraft! Keine Stelle seiner Dramen läßt sich mit Sicherheit auf irgendeine Gestalt dieser Erzählungen beziehen, die ganze Spezies scheint ihm durchaus antipathisch gewesen zu sein, er hat sie nicht einmal einer Ironisierung würdig gefunden. Sie wird ihn wie eine Art von Parodie der romantischen Welt, in der seine eigene Dichtung wurzelte, unangenehm berührt haben, wie ein krankhafter Auswuchs dieser Welt.

Den Reigen der Spötter eröffnet, wie nicht anders zu erwarten, der neben Shakespeare die Bühne beherrschende, antiromantisch gesinnte Ben Jonson. Seinem starken Verstand muß die wirklichkeitsfremde Darstellung und die geschraubte Ausdrucksweise dieser Ritterbücher besonders anstößig gewesen sein — schon in seiner zweiten Charakterkomödie, in *Every Man out of his Humour*, verspottet er sie weidlich in der ersten Szene (II, 1) des Sir Puntarvolo, eines Vorgängers des Don Quixote, der sich vor seinem eigenen Hause und im Gespräch mit seiner eigenen Gattin als fahrender Ritter gebärdet. In schwülstigen Worten teilt er der Frau, die sich den Anschein geben muß, ihn nicht zu kennen, mit, er habe sich auf der Jagd nach einem ihm schließlich durch Zauberei entrückten Hirsch verirrt, und müsse deshalb die Herrin um Aufnahme in ihr herrliches Schloß bitten. Nach dieser allgemeinen Ironisierung des der Menge so gefälligen Ritterunwesens nahm Jonson in seiner nächsten Komödie, *Cynthia's Revels*, den berühmtesten und berüchtigtsten Roman dieser Gattung, die Geschichte des Sonnenritters, im Englischen betitelt *The Mirror of Knighthood*, aufs Korn, indem er den Tölpel Asotus, der um jeden Preis höfische

Sitten lernen will, als einen eifrigen Leser dieses Buches hinstellte. Asotus brüstet sich mit seiner intimen Kenntnis des Mirror, bis ihm sein höfischer Erzieher Amorphus bedeutet, daß der Roman nicht hoffähig sei.

Die von Jonson in dieser Asotus-Szene befolgte Methode der Herabsetzung ist von den späteren Dramatikern sehr häufig nachgeahmt worden: auch sie stellen die Ritterromane gern dadurch an den Pranger, daß sie sie als Lieblingslektüre geistig oder auch moralisch minderwertiger Menschen bezeichnen. Ihren künstlerischen Höhepunkt erreicht dieses Bestreben, die ganze Literaturgattung mitsamt den für sie schwärmenden Lesern zu ironisieren, in der nach dem Muster des Cervantes'schen Werkes entworfenen dramatischen Biographie des Londoner Lehrlings Ralph, den diese Romane dazu begeistern, als *Knight of the Burning Pestle* in die Welt hinaus zu wandern.

Weitaus am häufigsten trifft die Satire der Dramatiker das bereits erwähnte Hauptwerk der ganzen Gruppe, *The Mirror of Knighthood*, welcher Titel manchmal geradezu als Kosewort, als schmeichelnde Anrede gebraucht ist.[18]

---

[18] Jonson, *Cynthia's Revels*, III, 3 (vol. II, p. 269ff.) — der Tölpel Asotus wird von Amorphus belehrt, wie er der von ihm verehrten Dame den Hof zu machen habe: Asotus. *Well, sir, I'll enter again; her title shall be, My dear Lindabrides.* Amorphus. *Lindabrides!* Aso. *Ay, sir, the emperor Alicandroe's daughter, and the prince Meridian's sister, in The Knight of the Sun; she should have been married to him, but that the princess Claridiana* — Amo. *O, you betray your reading.* Aso. *Nay, sir, I have read history, I am a little humanitian. Interrupt me not, good sir. My dear Lindabrides, — my dear Lindabrides, — my dear Lindabrides, methinks you are melancholy.* Amo. *Ay, and take her by the rosy-finger'd hand.* Aso. *Must I so: O! — My dear Lindabrides, methinks you are melancholy* .... (p. 269), dann beginnt er aber-

Die Zahl der Anspielungen auf die Romane von den Heldentaten des *Amadis de Gaul*[19] und der beiden *Palmerin*,

---

mals: *My dear Lindabrides.* Amo. *No, you affect that Lindabrides too much; and let me tell you it is not so courtly* (p. 271); *The Alchemist*, I, 1 (vol. IV, p. 22) — Subtle spricht: *Royal Dol! Spoken like Claridiana, and thyself; The New Inn*, I, 1 (vol. V, p. 325) — Lovel tadelt auch die *Rosicleers* und *knights o' the Sun* (vgl. p. 230). — Marston, *Antonio and Mellida*, A, II, 1 (vol. I, p. 30 — der Page Dildo spottet: *Slud (cried Signior Balurdo) O for Don Bessiclers* (Bullen bessert zweifellos richtig: *Rosicleers*) *armour, in the Mirror of Knighthood; The Dutch Courtezan*, III, 1 (vol. II, p. 55) — Freevile fragt seinen Freund scherzend: *What passion is this, my dear Lindabrides? — Malcontent*, V, 2 (vol. I, p. 300) — Malevole sagt zu Maria: *Mendoza; he will . . . keep thee, in despite of Roscicleer or Donzel del Phebo; Eastward Hoe*, V, 1 (vol. III, p. 99) — Gertrude erwähnt auch *the Knight of the Sun* (vgl. oben, p. 198, Anm.). — Beaumont und Fletcher, *Philaster*, V, 4 (vol. I, p. 298 ff.) — der alte Hauptmann der Londoner Bürger ist sehr belesen in den Ritterromanen, er nennt seine Leute *donsels* (p. 298) und begrüßt Philaster mit den Worten: *My royal Rosiclcer . . . . art thou above thy foemen, And free as Phoebus? speak! — Knight of the Burning Pestle*, I, 3 (vol. II, p. 145) — Ralph, der romanwütige Lehrling, spricht von *the army that the prince of Portigo brought against Rosicleer* (p. 145) und stellt dann schmerzliche Betrachtungen an über den Unterschied zwischen den Rittern der alten und der neuen Zeit: *There are no such courteous and fair well-spoken knights in this age: they will call one 'the son of a whore,' that Palmerin of England would have called 'fair sir'; and one that Rosicleer would have called 'right beauteous damsel,' they will call 'damned bitch'* (p. 146); II, 2 (ib. p. 158) — George betitelt den Lehrling-Ritter: *Mirror of knighthood;* III, 2 (ib. p. 184) — Ralph schwört: *By that virtue that brave Rosicleer That damned brood of ugly giants slew . . .; Scornful Lady*, III, 1 (vol. III, p. 50) — Elder Loveless sagt von Welford geringschätzig: *Such Knights o' the Sun as this is; The Little French Lawyer*, II, 3 (vol. III, p. 494) — Dinant sagt von La Writ verächtlich: *This is some cavaliero Knight o' the Sun; The Faithful Friends*, II, 2 (vol. IV, p. 234) — der Prahlhans Sir Pergamus steckt sein Schwert ein mit den Worten: *Then rest, my Rosicleer! The Wild-Goose-Chase*, I, 1 (vol. VIII, p. 119) — Oriana verachtet das Urteil der Menge: *Believe them! believe Amadis de Gaul, The Knight o' the Sun, or Palmerin*

des *Palmerin of England* und des *Palmerin d'Oliva*[20], ist schon eine wesentlich beschränktere, und andere Roman-

---

of England; For these, to them, are modest and true stories. — Dekker, *Satiromastix* (vol. I, p. 217) — Tucca sagt zu Sir Quintilian Shorthose: *Dost love her, my finest and first part of the Mirrour of Knighthood; The Honest Whore* (vol. II, p. 135) — Matheo fragt Lodovico, einen seiner Genossen: *How does my little Mirror of Knighthood?* — Massinger, *The Guardian*, I, 2 — Calipso erwähnt auch *The Mirror of Knighthood* (vergleiche unten p. 217, Anmerkung 19). — Middleton, *The Changeling*, IV, 3 (vol. VI, p. 82ff.) — ein an Isabella gerichteter Brief ist überschrieben: *To the bright Andromeda, chief chambermaid to the Knight of the Sun...* Field, *Woman is a Weathercock*, IV, 2 (DH. XI, p. 70) — die Dirne Wagtail sagt von Ninny: *Why, peradventure, he is Knighthood's Mirror* (vergl. oben p. 203, Anm.). — Glapthorne, *Wit in a Constable*, IV (vol. I, p. 213) — die übermütige Clare sagt zu ihren Freiern:

I pray you tell me
Which of you is the valiant Rosicleer,
Dares breake his Launce on me? —

Wallenstein — Newman sagt von Wallenstein:

I've knowne him,
(And so have you, my lords) for all this heat
'Gainst womanhood, pursue a sutlers froe,
(And she had but one eye neither) with as much zeale,
As e're knight-errand did his faire Lindabrides,
Or Clariana (Act III, sc. 2; vol. II, p. 45). —

Brome, *The Weeding of the Covent Garden* — der Schwachkopf Clotpoll sagt: *I shall be as forward to fight for a She-friend, as ever the best man in the Mirrour of Knighthood was for a honest woman* (Act III, sc. 1; vol. II, p. 37); *The Northern Lasse* — Anvile sagt zu der Witwe Fitchow, die im Begriff ist, sich aufs neue zu vermählen: *Come, sweet madam .... your Knight is ready prest on his adventures ... and 'tis only you, that he seeks to incounter.* Der Dummkopf Widgine, der immer voll Bewunderung für die Witze seines Begleiters ist, bemerkt: *There's a Jest now, but she understands it not. He makes her an Infidel, a wild beast or a monster, by that word "incounter"; what do Knights adventurers "incounter" else? look all the Mirror over. He'le "incounter" her. O the wit of a Governor!* (Act II, sc. 1; vol. III, p. 22). — Barry, *Ram-Alley*, III (DH. X, p. 322) — zu der Lieblingslektüre der Witwe Taffata ge-

helden wie die *Primalions*[21] und *Arthur of Britain*[21] treten nur vereinzelt auf. In den *Mirror*-Anspielungen

---

hört auch *Donzel del Phoebo* (vgl. p. 217, Anm.). — Jasper Mayne, *The City-Match* — der Diener, der den phantastisch gekleideten Tölpel Timothy anmeldet, sagt von seinem Aussehen: *He rather looks like a knight o' th' Sun* (IV, 2; DH. XIII, p. 276). — William Rowley, *A Match at Midnight* — Tim Bloodhound bewundert die Dirne Sue Shortheels:

Tim. *Pray, what's her name?*
Alexander. But 'tis descended from the ancient stem,
O' the great Trebatio, Lindabrides her name;
That ancient matron is her reverent grannum.
Tim. *Niggers, I have read of her in the Mirror of Knighthood* (II; DH. XIII, p. 42);

ib. — Tim Bloodhound stellt seine künftige Frau, die Dirne Sue Shortheels, vor: *Come hither, Dab, and be it known unto you, her name is Lindabrides, descended from the Emperor Trebatio of Greece, and half-niece, some six-and-fifty descents, to the most unvanquished Clarindiana* (V; p. 90). — Chettle, *Hoffman* — der törichte Prinz Jerom spricht: *Stand aside, that I may set my countenance, my beard brush and mirror, Stilt, that set my countenance right to the mirror of Knight-hood, for your mirror of magistrates is somewhat to sober* (II, v. 441ff.). — Shirley, *The Maid's Revenge* — der Prahlhans Montenegro sagt: *My sleeps are nothing else but rehearsals of battles, and wounds, and ambuscados; Donzel del Phebo was a mountebank of valour, Rosicleer a puff; my dreams deserve to be i' the chronicles* (I, 2; I, p. 106f.); *Love's Cruelty* — Hippolito sagt zu der von ihm noch nicht erkannten Clariana: *I have never a mistress ..... one that I would love and honour above all, my lady paramount, and superintendent Lindabrides; and such an empress would thou wert!* (II, 1; II, p. 209); *The Bird in a Cage* — Rolliardo sagt zu den Höflingen: *Donzel del Phebo and Rosicleer, are you there?* (III, 2; II, p. 411); *The Ball* — der Feigling Bostock prahlt:

An sir Ambrose were
Knight of the sun, king Oberon should not save him,
Nor his queen Mab (I, 1; vol. III, p. 7);

The Young Admiral — Didimo nennt den dummen Pazzorello: *my Rosicleer* (III, 1; III, p. 128); *The Gamester* — Old Barnacle sagt zu Leonora:

dominieren vier Gestalten: der Sonnenritter selbst und sein Bruder Rosicleer und die Prinzessinnen Linda-

---

You know not how my nephew is improv'd
Since you last saw him: valiant as Hercules,
He has knock'd the flower of chivalry, the very
Donzel del Phebo of the time, and all
The blades do reverence him (III, 2; III, p. 230);

The Sisters — der Räuber Frapolo bezeichnet die hochmütige Schwester Paulina mit: *Claridiana ..... dame Guinever* (IV, 1; V, p. 393); *Honoria and Mammon* — Alamode sagt zu Conquest:

Go to your Lindabrides
I' the new brothel, she's a handsome leveret;
If she deny free quarter, tear her trinkets (I, 2; VI, p. 16);

ib. — Fulbank verspricht der Aurelia Mammon:

I'll have my squires, my plumes, and my devices,
And with my lance encounter the whole Mirror
Of Knighthood, and compel the foreign princes
To hang up all the tables of their mistresses
As trophies to my most victorious Mammon (II, 1; VI, p. 22). —

Thomas May, *The Old Couple* — der junge Dotterel will incognito um die von ihm verehrte Dame werben, wie er es in den Büchern gelesen hat:

Barnet. And in those books he says he finds examples
Of greatest beauties that have been so won.
Euphues. O, in Parismus and the Knight o' th' Sun!
Are those your authors?
Dot. Yes, and those are good ones.
Why should a man of worth, though but a shepherd,
Despair to get the love of a king's daughter?
(I; DH. XII, p. 12);

The Heir, I (DH. XI, p. 519) — Clerimont nennt unter den *authentic histories of chivalry* im Scherz auch *the Knight of the Sun* (vgl. oben, p. 49). — Killigrew, *The Parson's Wedding* — der Pfarrer sagt von der mit ihm verheirateten Dirne Wanton: *Such a woman is my wife, and no Lindabrides. We were married to-day, and I'll justify her my wife the next court-day* (Act IV, sc. 1; DH. XIV, p. 478). — Davenant, *News from Plymouth*, III (vol. IV, p. 143) — Seawit sagt zu dem jungen Inland, nachdem dieser sein Glas an dem Kopf eines Holländers zerbrochen hat: *Thou hast shewn thyself a rosidere*, wofür zweifellos zu lesen ist: *Rosiclere*. — *Lingua*, II, 1 (DH. IX,

brides und Claridiana. Auch hier bemerken wir die herkömmliche Entwertung solcher der Menge vertrauten

---

p. 365f.) — Mendacio nimmt auch *The Mirror of Knighthood* für sich in Anspruch (cf. p. 227, Anm. 5).

[19] Jonson, *Epicoene*, IV, 1 (vol. III, p. 409) — Dauphine. *How camest thou to study these creatures so exactly? I would thou wouldst make me a proficient.* Truewit. *Yes, but you must leave to live in your chamber, then, a month together upon Amadis de Gaul, or Don Quixote, as you are wont; and come abroad . . . .*; *The Alchemist*, IV, 4 (vol. IV, p. 146) — Kastril schimpft: *It is my humour: you are a pimp and a trig, And an Amadis de Gaul, or a Don Quixote; The New Inn*, I, 1 (vol. V, p. 325) — Lovel erwähnt unter den seiner Meinung nach wertlosen Büchern auch *Amalis de Gauls* (vgl. p. 230). — Beaumont und Fletcher, *Knight of the Burning Pestle*, II, 2 (vol. II, p. 158) — der Lehrling Ralph schwört: *By the soul of Amadis de Gaul, My famous Ancestor; The Wild-Goose-Chase*, I, 1 (vol. VIII, p. 119) — Oriana erwähnt auch die Geschichte des *Amadis de Gaul* verächtlich, als Lieblingsbuch der Menge (vgl. oben, p. 213, Anm.); IV, 3 (ib. p. 184) — die Irrsinn heuchelnde Oriana sagt zu ihrem Bruder: *You are Amadis de Gaul, sir; Elder Brother*, V, 2 (vol. X, p. 291) — Miramont sagt von seinem Bruder Eustace: *He was an ass, but now is grown an Amadis.* — Massinger, *The Guardian*, I, 2 — die Schmeichlerin und Kupplerin Calipso sagt: *In all the books of Amadis de Gaul, The Palmerins, and that true Spanish story, The Mirror of Knighthood, which I have read often, Read feelingly, nay more, I do believe in't, My lady has no parallel.* — Dekker, *Satiromastix* (vol. I, p. 203) — Tucca nennt seinen Gegner Horace: *My sweet Amadis de Gaule.* — Brome, *The Weeding of the Covent Garden*, II, 1 (vol II, p. 23) — Crossewill, der launische Vater, sagt: *Away with books. Away with Law . . . . Take up these books, sarrah, and carry them presently into Paul's Churchyard dee see, and change them all for Histories, as pleasant as profitable; Arthur of Britain, Primalion of Greece, Amadis of Gaul, and such like.* — Barry, *Ram-Alley*, III (DH. X, p. 322) — die Witwe Taffata stipuliert ihrem alten Freier, Sir Oliver Small-shanks, gegenüber:

Shall I keep
My chamber by the month, if I be pleas'd
To take physic, to send for visitants,
To have my maid read Amadis de Gaul

Gestalten: sehr fragwürdige Erscheinungen werden nicht selten verächtlich *Knights of the Sun* genannt. Am be-

---

Or Donzel del Phoebo to me? shall I have
A coach of the last edition? (III; DH. X, p. 322). — May, *The Heir*, I (DH. XI, p. 519) — Clerimont erwähnt auch *Amadis de Gaul* (vgl. oben p. 49). — Davenant, *The Siege* (1629? Fleay), I (vol. IV, p. 374) — Lizaro preist Ariotto als: *A lad of mettle: all fire, the true imáge Of Amadis de Gaul, his ancestor;* III (ib. p. 405) — Soranzo wiederholt diese genealogische Bemerkung: *This gentleman says he is descended, From Amadis de Gaul; I cannot wish To chuse a man more noble for my second.* — *Lingua*, II, 1 (DH. IX, p. 365 f.) — Mendacio führt auch *Amadis of Gaul* an (vgl. p. 227, Anm. 5). — Einen Tadel der Ritterbücher hat Arthur Wilson ausgesprochen in *The Inconstant Lady* (lic. 1653), indem er sie als die Lieblingslektüre des affektierten und bornierten Höflings Pantarbo bezeichnen läßt. Der Satiriker Antonio sagt von ihm: *S'il évoque un compliment, nous ne pourrons l'exorciser qu'en faisant appel, de notre côté, à l'esprit d'Amadis de Gaule, de Palmerin d'Angleterre, ou semblables auteurs; car c'est là qu'il glane ses discours de toute espèce et qualité, puis les vomit, en pur idiot* (vgl. Feuillerat's Ausgabe von Wilson's *Swisser*, p. LXXXI).

[20] Marston, *Eastward Hoe*, V, 1 (vol. III, p. 99) — Gertrude appelliert auch an *Palmerin of England* (vgl. oben, p. 198 Anm.). — Beaumont und Fletcher, *Knight of the Burning Pestle*, I, 3 (vol. II, p. 145 f.) — Ralph erwähnt *Palmerin of England* (vgl. oben, p. 213, Anm.); *The Wild-Goose-Chase*, I, 1 (vol. VIII, p. 119) — Oriana erwähnt auch *Palmerin of England* (vgl. p. 213, Anm.). — *Lingua*, II (DH. IX, p. 365 f.) — Mendacio nennt auch *Palmerin of England* (vgl. p. 227, Anm. 5). — Glapthorne, *The Hollander*, III (vol. I, p. 110) — Pirke sagt zu Sconce: *Ha, thy arme in sling, my Palmerin* ... — Über Wilson's Erwähnung des Palmerin von England vgl. oben Anm. 19. — Einige weitere Anspielungen auf die *Palmerins* im allgemeinen und auf *Palmerin d'Oliva* im besonderen habe ich zusammengestellt in dem Aufsatze "The Prince of the Burning Crown und Palmerin d'Oliva", Herrigs Archiv, C, p. 23 ff.

[21] Jonson, *The New Inn*, I, 1 (vol. V, p. 325) — Lovel tadelt auch die *Primalions* (vgl. p. 230); Brome, *The Weeding of the Covent Garden* (II, 1; vol. II, p. 23) — Crossewill verlangt auch die Geschichten von *Primalion of Greece* und *Arthur of Britain* (vgl. oben p. 217, Anm. 19). — Eine größere Anzahl von nicht-dramatischen, überwiegend scharf ablehnenden Urteilen des 16. Jahrhunderts über die Ritterromane im allgemeinen hat Kellner (E.St., XIII, p. 217 ff.) gesammelt.

denklichsten haben aber wie üblich auch in diesem Falle die Damen unter der Popularisierung gelitten, der Name Lindabrides wird nicht nur zu der Bezeichnung der Geliebten schlechthin, sondern auch recht zweideutiger Weiblichkeiten verwendet.

Auch in der Ausdrucksweise der Dramatiker kommt die Wirkung der Ritterromane oft zur Geltung: sie operieren gern mit fahrenden Rittern und Damen, mit verzauberten Schlössern und anderem Zubehör dieser Geschichten, weil sie wußten, daß ihre Zuhörer für solche Andeutungen volles Verständnis besaßen.[22] Und das Pub-

[22] Vgl. z. B. Marston etc., *Eastward Hoe*, IV, 2 (vol. III, p. 88f.) — Touchstone sagt in bitterem Spott zu seiner unklugen, von ihrem Knight verlassenen Tochter Gertrude:

Your ladiship is welcome from your enchanted castle . . .
I hear your knight errant is travelled on strange adventures;

vgl. V, 1 (ib. p. 99) die wehmütigen Betrachtungen der eifrigen Romanleserin Gertrude über die Verschiedenheiten der alten und der dekadenten modernen Ritter. — Beaumont und Fletcher, *The Captain*, IV, 5 (vol. III, p. 301) — der Vater der Dirne Lelia spricht:

What's here? a banquet? and no mouth to eat,
Or bid me do it? This is something like
The entertainment of adventurous knights
Entering enchanted castles . . . . . ;

Women Pleased, III, 2 (vol. VII, p. 44) — Penurio sagt von den Dirnen: *Women now are like old knights' adventures, Full of enchanted flames and dangerous.* — Brome, *A Mad Couple well Match'd* — Lady Thrivewell hält ihrem Neffen Carelesse seine Sünden vor: *First, at the doore you bounc'd like a Giant at the Gate of an inchanted Castle, before which could be opened offence was taken by you at your Sedan-men* (Act III; vol. I, p. 46f.); *The Sparagus-Garden* — Striker sagt spottend zu Mony-lacke: *My house shall bee no enchanted Castle to detaine your Knighterrandship from your adventures* (Act I, sc. 3; vol. III, p. 125); *A Jovial Crew* — Vincent: *Well, never did Knight Errants in all Adventures, merit more of their Ladies, then we Beggar-errants or errant Beggars, do in ours* (Act III; vol. III, p. 394). — Marmion, *A Fine Companion* — der Tölpel Lackwit spricht: *What*

likum selbst scheint dieser Würze des Dialogs nicht überdrüssig geworden zu sein — Shirley, der letzte namhafte Dramatiker vor dem Zusammenbruch der Bühne, bekundet noch dieselbe, ja eine fast noch gesteigerte Vorliebe für satirische Anspielungen auf die Ritterbücher, eine Vorliebe, der er gewiß nicht gefrönt haben würde, wenn die Hörer und Leser seiner zahlreichen Dramen dagegen protestiert hätten.

Neben diesen den Dramen in Menge eingestreuten kurzen Ausfällen gegen die Ritterromantik ist schließlich noch einer sehr gelungenen ausführlicheren Verspottung der ganzen Gattung zu gedenken, die in einem bereits erwähnten Maskenspiel Davenant's, *Britannia Triumphans* vom Jahre 1637 (vgl. p. 196), zu finden ist. Ein Intermezzo dieser Maske, eine der von dem Zauberer Merlin beschworenen burlesken Visionen, betitelt *The Mock Ro-*

---

errant knight are you, sir, and whither do you travel with that damoiselle? (Act V, sc. 1; p. 183). — Field, *Amends for Ladies* — Widow: *Few of our knight-errants, when they meet a fair lady-errant in a morning, would think her face had lain so plastered all night* (Act III, sc. 3; p. 133). — Shirley, *Love Tricks* — der verirrte Jenkin jammert: *Her can find no end nor evasions, look you: her have read in histories, and relations, kernicles, very famous knights, and prave sentilmen of valors, and shivalries, have been enchanted, look you, in castles and very strong dwellings, and towers, and solitary places; now was have great fears and suspicions, lest Jenkin was fallen into some wisheries and conjurations, and was enchanted, bless us awl!* (V, 3; I, p. 88); *The Bird in a Cage:*

Morello. Like errant knights, our valiant wits must wrastle,
The free our ladies from the enchanted castle (I, 1; II, p. 384);

The Young Admiral:

Pazzorello. I will then go seek adventures;
We'll wander to relieve distressed damsels,
Through woods with monsters, and with giants haunted,
And kill the devil like a knight enchanted (V, 3; III, p. 179).

manza, zeigt uns einige der stereotypen Gestalten der Rittergeschichten: den furchtsamen Zwerg, den treuen Knappen, den Ritter und seine Dame und den sie bedrohenden Riesen. Der Riese hat, vom Walfischfang heimkehrend, das traulich kosende Liebespaar überrascht, und will nun die trostlose Schöne mit sich nehmen, um sich von ihr seinen Walfisch kochen zu lassen. Er wird deshalb nach fürchterlichen gegenseitigen Drohungen von dem Ritter angegriffen; bevor es jedoch zu Schlägen kommt, verwandelt Merlin's Zauber die Kämpfer in Tänzer. Der Witz der Parodie liegt in dem komischen Dialog, der die romantische Handlung köstlich persifliert. So sagt zum Beispiel der Ritter, um seine entsetzte Geliebte zu trösten:

> Fear not! let him storm on, and still grow rougher,
> Thou art bright as candle clear'd by snuffer,
> Canst ne'er endure a blemish or eclipse
> From such a hookt nose, foul mouth'd, bonber lips!
> (vol. II, p. 280) —

und eine der Drohreden des Riesen lautet:

> Then I perceive I must lift up my pole,
> And deal your love-sick noddle such a dole
> That ev'ry blow shall make so huge a clatter,
> Men ten leagues off shall ask, Hah! what's the matter?
> (ib. p. 281).

Daß Davenant bei seiner Burleske vor allem die spanischen Ritterromane im Auge hatte, wird uns durch eine Anspielung auf einen ihrer berühmtesten Helden bewiesen. Der Squire ruft dem Ritter vor dem Kampfe warnend zu:

> Now look to't, Knight! this such a desp'rate blade is
> In Gaul he swinged the valiant Sir Amadis! (ib. p. 282).

Die Frage, ob diese spanischen Ritterromane auch stofflich auf das Drama gewirkt haben, muß ich unerörtert

lassen.[23] Es könnte sich dabei wohl nur um einzelne Episoden dieser langen Geschichten handeln — der Versuch, die ganze Abenteuerfülle eines solchen Romans in einem Drama zu bewältigen, ist meines Wissens nicht gewagt worden. Nur eine kürzere, abgerundetere Erzählung ähnlicher Art, die ebenfalls auf eine spanische, eine catalanische Quelle zurückgehen soll, die 1485 von William Caxton aus dem Französischen übersetzte Geschichte von dem Ritter Paris und der schönen Vienne, scheint frühzeitig dramatisiert worden zu sein: am 19. Februar 1572 wurde von den Schülern der Westminster School ein Schauspiel *Paris and Vienna* zur Aufführung gebracht[24], von dem uns leider nichts Näheres bekannt ist.

[23] In erster Linie denkt man bei der Stellung dieser Frage an das Peele zugeschriebene Ritterdrama *Sir Clyomon and Sir Clamydes* (gedr. 1599), das uns wie ein Konglomerat von Motiven der Rittergeschichten vorkommt; eine Quellenuntersuchung ist noch nicht geliefert worden. Der feige Sansfoys, der das Haupt des von Clamydes erschlagenen Drachen stiehlt, und sich dann als Drachentöter um Juliane bewirbt, kann diese Hinterlist dem falschen Seneschal in dem Volksbuch von Robert dem Teufel abgesehen haben.

[24] Cf. Fleay, Chronicle, II, 288.

D.

Rabelais-Anspielungen im Drama.

Oft streifen die Blicke der Dramatiker nach Frankreich hinüber — *the smooth-tongu'd French*[1], die glatte französische Sprache, die allerdings einmal sehr unhöflich als *the pig's language*[2] bezeichnet wird, war vielen von ihnen vertraut, französisch sprechende Persönlichkeiten, die meist einen mehr oder minder starken komischen Anstrich haben, treten in ihren Stücken nicht selten auf, Klagen über die englische Nachäffung des französischen Wesens werden auch von ihnen hin und wieder erhoben — aber mit Anspielungen auf die reiche, von den englischen Literaten so oft und so ausgiebig benutzte Literatur Frankreichs sind sie recht sparsam. Montaigne, Ronsard, Dubartas, D'Urfé und sein berühmter Schäferroman *Astrée*[3] werden vereinzelt erwähnt — aber nur eine Ge-

[1] *Lingua* spricht (DH. IX, 340).

[2] *Englishmen for my Money*, II (DH. X, 502) — die von einem französischen Freier geplagte Mathea sagt:

Think you I'll learn to speak this gibberish,
Or the pig's language?

[3] In Jonson's *Volpone*, III, 2 (vol. III, p. 235) deutet die be- Lady Politick Would-be an, daß die englischen Schriftsteller ei dem französischen Essayisten zu borgen pflegten (vgl. Dieckow, Florio's englische Übersetzung der Essais Montaignes, wo p. 80ff. 's Verhältnis zu Montaigne näher geprüft ist). — In den *Par-* Spielen prahlt Gullio unter anderem auch mit seiner Kenntnis nzösischen Sprache und Literatur: *True it is that Ronzarde - Thi pecora si pha illupola mangia (Returne from Parnassus*, A,). 61) — aus welchem Unsinn das italienische Sprichwort: *Chi ri fa, il lupo selo mangia* herauszulesen ist, ein Motto des

stalt, freilich die Gestalt, an der bei einem Rückblick auf die französische Literatur des 16. Jahrhunderts auch unsere Augen noch in erster Linie haften bleiben, hat ihre Aufmerksamkeit häufiger gefesselt, die imponierende Gestalt des Pfarrers von Meudon, des François Rabelais.

Die Annahme, daß im Zeitalter der Elisabeth ein möglicherweise nicht auf Rabelais' Roman, sondern auf die von ihm herausgegebenen und später für die Vorgeschichte seines Pantagruel verwerteten, volkstümlichen *Cronicques du geant Gargantua* zurückgehendes Volksbuch über den Riesen Gargantua in Umlauf war[4], findet eine Stütze

Lodge (cf. Lgrph. 1900, sp. 170), und der nicht minder unwissende und prahlerische Amoretto sagt zu seinem Pagen: *Sirrha boy remember me when I come into Paules Churchyard to by a Ronzard, and Dubartas in french and Aretine in Italian, and our hardest writers in spanish they wil sharpen my witts gallantly* (ib. III, 3; p. 121). — D'Urfé's Roman wird wiederholt als eine Lektüre der feinen Leute erwähnt: Jonson, *The New Inn*, III, 2 (vol. V, p. 371) — Lady Frampul sagt nach Lovel's Rede entzückt:

> Who hath read Plato, Heliodore, or Tatius,
> Sidney, D'Urfé, or all Love's fathers, like him?

und in Marmion's *Antiquary* wird es als eine Gewohnheit der feinen jungen Leute bezeichnet, im Bett die Astrée zu studieren und diesem Werke höfische Wendungen zu entnehmen: *When he has travelled, and delibated the French and the Spanish; can lie a-bed, and expound Astraea, and digest him into compliments* etc. etc. (III; DH. XIII, p. 468).

[4] Cf. Anders, Shakespeare's Belesenheit, p. 55f. Zu der von Anders verzeichneten älteren Literatur ist neuerdings noch zu verweisen auf zwei im ersten Bande der *Revue des Études Rabelaisiennes* (1903) veröffentlichte Aufsätze: Charles Whibley, *Rabelais en Angleterre*, p. 1ff.; W. F. Smith, *Rabelais et Shakespeare*, p. 217ff. Whibley beschäftigt sich am eingehendsten mit den zwischen Rabelais und Thomas Nashe bestehenden Beziehungen. — Nach einer Notiz Colliers in seinem mir jetzt nicht zugänglichen *Poetical Decameron* (I, 202) soll Rabelais eine große Rolle in Sir John Harington's berüchtigtem *Ajax* spielen.

in einem etwas späteren Drama, in dem ein deutlicher Unterschied gemacht wird zwischen der Erzählung von Gargantua und dem Rabelais'schen Pantagruel. In dem akademischen Drama *Lingua; Or, the Combat of the Tongue and the Five Senses for Superiority* (gedr. 1607) rühmt sich der Diener der Lingua, der den Etikettennamen Mendacio trägt, daß er vielen berühmten Schriftstellern bei der Komposition ihrer Werke geholfen habe, und erwähnt in einer Liste solcher zum Teil oder gänzlich von ihm inspirierten Werken sowohl den Pantagruel als auch den Gargantua, jenen aber zusammen mit illustren Autoren der alten und neuen Zeit, während der Gargantua, oder vielmehr Garragantua, in einem Atem mit Ritterromanen, Robin Hood-Geschichten und anderen dem Autor wertlos dünkenden Büchern genannt wird, die durch eine kräftige Schlußbemerkung des Appetitus als lügnerisch gebrandmarkt werden.[5]

Auch in Glapthorne's *Wit in a Constable* (1639) wird ein Büchlein, betitelt *Gargantua*, von dem Krautjunker

---

[5] Mendacio. *I helped Herodotus to pen some part of his "Muses" . . rounded Rabelais in the ear, when he historified Pantagruel: as for Lucian, I was his genius . . . . I must confess I uld fain have jogged Stow and great Hollingshed on their elbows, n they were about their chronicles; and, as I remember, Sir John ndeville's "Travels" and a great part of the "Decads"* [Peter tyr's "Decads"] *were of my doing. But for the "Mirror of Knight-," "Bevis of Southampton," "Palmerin of England," "Amadis of ," "Huon de Bordeaux," "Sir Guy of Warwick," "Martin Marte," "Robin Hood," "Garragantua," "Gerileon," and a thousand exquisite monuments as these, no doubt but they breathe in my up and down.*

tus. *Downwards, I'll swear, for there's stinking lies in them* (II, 1; DH. IX, 365f.).

Holdfast neben anderen Volksbüchern über die Abenteuer des Fuchses Raynard und des Däumlings genannt.[6]

Daß sich die Gestalt des Riesen, der uns aus dem ersten Buch des Rabelais'schen Romans entgegentritt, dem Gedächtnis der Engländer am tiefsten eingeprägt hatte, wird uns außerdem noch durch eine größere Zahl von isolierten Anspielungen der Dramatiker auf ihn bewiesen: Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, Dekker, der anonyme Verfasser des Dramas *History of the Tryall of Chevalry with the Life and Death of Cavaliero Dicke Bowyer* (1605), sowie Glapthorne, Cooke, Randolph und Habington[7] haben sich seiner

[6] Holdfast. I ne're read book in all my life, except
The *Counter scuffle*, or the *merry Gossips*,
Raynard the *Foxe*, *Tom Thumbe*, or *Gargantua*,
And those I've quite forgotten (Act II; vol. I, p. 185).
Zu dieser Erklärung seines jungen Herrn sagt der Diener Tristram:
On my conscience
You may believe him: he scarce ere saw booke
Unlesse the Chronicle in an iron Chaine,
In's fathers Hall . . . . (ib.).

[7] *As you*, III, 2; 238; Jonson, *Every Man in*, II, 1 (vol. I, p. 45f.) — Downright. *I'll go near to fill that huge tumbrel-slop of yours with somewhat, an I have good luck: your Garagantuä breech cannot carry it away so;* Beaumont und Fletcher, *Knight of the Burning Pestle*, III, 4 (vol. II, p. 188) — das Kampfgeschrei des Barbiers lautet: *Gargantua for me! Fair Maid of the Inn*, IV, 2 (vol. X, p. 77): Forobosco, der Schwindler, rät, man solle einen großen englischen Ochsen mit einem Pudding im Leibe braten, das würde in Spanien das achte Weltwunder sein: *That would . . . . go beyond all their garlic olla podridas, though you sod one in Gargantua's Cauldron;* Dekker, *The Shoemakers' Holiday* (vol. I, p. 23) — Firk, einer der Gesellen, sagt: *[Thou shalt] be drunk with, wert thou Gargantua; Tryall of Chevalry* (Bullen's Collection, vol. III, p. 328) — Dicke Bowyer spricht: *And what was he? Ascapart or your countreyman Gargantua, that stuft every button of his coate with a load of hay?* Glapthorne, *The Hollander*, IV (vol. I, p. 135) —

erinnert. Viel seltener sind der Sohn des Gargantua, Pantagruel, und sein Gefährte Panurge erwähnt.[8]

Ein absprechendes und jedenfalls sehr einseitiges Urteil über Bücher von der Art des Pantagruel läßt gerade der Dramatiker aussprechen, der seiner eigenen grobkörnigen Art nach Rabelais mit besonderem Behagen gelesen haben muß — Ben Jonson. Sein Lovel, *a complete gentleman*, stellt Pantagruel auf eine Stufe mit den nichtigen, sittenverderblichen Ritterromanen:

> Did you e'er know or hear of the lord Beaufort,
> Who serv'd so bravely in France? I was his page,

Pirk. *Yes, I, Gog Magog, I dub him Gargantua;* Cooke, *The City Gallant* (DH. XI, p. 260) — ein hungriger Gefangener sagt: *Here's a bit indeed: what's this to a Gargantua stomach;* Randolph, *The Jealous Lovers* (II, 5; p. 98) — Asotus spricht:

> Madam, were you made
> From bones of Hercules and brawn of Atlas,
> And daughter were unto Gargantua great,
> And wrong my mistress, you should hear my rage
> Provoke my blade . . . . . ;

Hey for Honesty (II, 5; p. 423) — Penia. *Marry, I keep men spare and lean, slender and nimble; mine are all diminutives, Tom Thumbs; not one Colossus, not one Garagantua amongst them;* Habington, *The Queen of Arragon* (I, 1; DH. XIII, p. 331) — Sanmartino ruft seinen Zwerg Browfildora: *Garragantua! boy!*

[8] Barnes, *The Devil's Charter* (v. 1498) — der Bravo Baglioni nennt *Pantagruell* (vgl. oben p. 203, Anm.); Ford, *The Lady's Trial*, II, 1 (vol. III, p. 22). — Futelli spricht:

> Fulgoso, the rich coxcomb lately started
> A gentleman, out of a sutler's hut
> In the late Flemish wars; we have resolv'd him
> He is descended from Pantagruel
> Of famous memory by the father's side . . . . . ;

Jonson, *The Case is Altered*, IV, 4 (vol. VI, p. 369) — Juniper wird wohl an Rabelais' Panurge gedacht haben, als er von dem alten Geizhals Jaques sagte: *What's the old Panurgo gone, departed, cosmografied, ha?*

And ere he died, his friend: I follow'd him,
First, in the wars, and, in the times of peace,
I waited on his studies; which were right.
He had no Arthurs, nor no Rosicleers,
No knights o' the Sun, nor Amadis de Gauls,
Primalions, Pantagruels, public nothings;
Abortives of the fabulous dark cloyster,
Sent out to poison courts and infest manners:
But great Achilles, Agamemnon's acts etc. etc.
(The New Inn, I, 1; vol. V, p. 325).

Einen ironischen Hinweis auf den wenig erbaulichen Charakter des großen französischen Romans haben wir auch darin zu erkennen, daß der als französischer Pfarrer verkleidete Dichter Salewit, der in Jasper Mayne's *City-Match* auf Anstiften des auf den Spuren des Jonson'schen Sir Dauphine Eugenie wandelnden Plotwell die Scheintrauung des alten Warehouse mit Dorcas vornimmt, sich bei dieser Zeremonie als Textbuch des Rabelais'schen Werkes bedient.[9]

---

[9] Plotwell sagt von dem falschen Pfarrer, den er senden will:
I have transform'd an English poet into
A fine French teacher, who shall join your hands
With a most learned legend out of Rab'lais
(IV, 2; DH. XIII, p. 275);
der als Pfarrer verkleidete Salewit versichert:
I've read a fiction out of Rab'lais to 'em
In a religious tone, which he believes
For good French liturgy. When I had done,
There came a christening.
Plotwell. And didst thou baptize
Out of thy Rab'lais too? (V, 1; ib. p. 295),
und Plotwell beruhigt seinen entsetzten Onkel:
Wonder not, sir: you
Were married but in jest. 'Twas no church-form,
But a fine legend out of Rab'lais (V, 9; ib. p. 314). — Genannt ist Rabelais auch in Shirley's Maskenspiel *The Triumph of Peace* (1633). Bei dem Erscheinen des in einer Art von Taucherglocke steckenden vierten Projektenmachers fragt Opinion: *But what thing's this? A chimera out of Rabelais?* (vol. VI, p. 270).

Verzeichnis der Ausgaben und Abkürzungen.

Beaumont and Fletcher, ed. A. Dyce, London 1842—1846, in 11 vols.
Brome, ed. Pearson, London 1873, in 3 vols.
Chapman, ed. Shepherd, London 1874.
Collection of Old English Plays, ed. A. H. Bullen, London 1881 bis 1885, in 4 vols.
Davenant, ed. Maidment and Logan, Edinburgh and London 1872, in 5 vols.
Dekker, ed. Pearson, London 1873, in 4 vols; *Shoemakers' Holiday*, ed. Warnke und Proescholdt, Halle 1886; *Patient Grissill*, ed. Hübsch, Erlangen 1893.
DH. = Dodsley-Hazlitt.
Ford, ed. Gifford-Dyce, London 1895, in 3 vols.
Glapthorne, ed. Pearson, London 1874, in 2 vols.
Greene, ed. Dyce, London 1883.
Heywood, ed. Pearson, London 1874, in 6 vols.
Jonson, ed. Gifford, London 1875, in 9 vols.
Kyd, ed. J. Schick, London 1898 *(Spanish Tragedy)*.
— ed. Boas, Oxford 1901 *(Works)*.
Lyly, ed. Bond, London 1902, in 3 vols.
Marlowe, ed. Bullen, London 1885, in 3 vols.
Marmion, Edinburgh and London 1875; DH. vol XIII.
Marston, ed. Bullen, London 1887, in 3 vols.
Massinger, ed. H. Coleridge, London s. a.
Middleton, ed. Bullen, London 1885, in 8 vols.
Parnassus-Spiele, ed. Macray, Oxford 1886.
Peele, ed. Dyce, London 1883.
QSt. I = meine Quellen-Studien 1895.
QSt. II = meine Quellen-Studien 1897.
Randolph, ed. Hazlitt, London 1875, in 2 vols.
Shirley, ed. Gifford-Dyce, London 1833, in 6 vols.

Verzeichnis der Autoren und Werke.

(Die Majuskeln *A, B, C, D* vor den Zahlen der Anmerkungen entsprechen den vier Studien des Buches.)

A., R.
Valiant Welshman 92. 164.
Aeschylus 3.
Amalis of Gaul 213.
Ariost 205.
Aristophanes 3.
Arthur of Britain 215.

B., R.
Greenes Funerals 54.
Barkstead, William 11.
Mirrha 11.
Barnes, Barnabe
Devil's Charter A 110. C 9. D 8.
Barry, Lodowick 27.
Ram Alley 27. — C 18. 19.
Beaumont, Francis
Salmacis and Hermaphroditus A 118.
Beaumont und Fletcher
Beggars' Bush C 11.
Bloody Brother 191. — C 11.
Bonduca A 13.
Captain A 47. 55. C 22.
Chances A 49.
Coxcomb A 10.
Double Marriage C 11.
Elder Brother C 11. 19.
Fair Maid of the Inn 58. 166. 189. — D 7.
Faithful Friends C 15. 18.
Faithful Shepherdess 92.
False One 148.
Honest Man's Fortune 75. — C 7. 9.
King and no King 111.
Knight of the Burning Pestle 61. 212. — A 34. 47. 106. C 7. 9. 18. 19. 20. D 7.
Little French Lawyer C 7. 15. 18.
Love's Cure B 7.
Love's Pilgrimage B 40.
Loyal Subject 57.
Mad Lover C 14.
Monsieur Thomas A 106. C 7.
Philaster C 18.
Pilgrim C 7.
Prophetess 89.
Rule a Wife and have a Wife 153.
Scornful Lady A 39. 110. C 7. 11. 18.
Two Noble Kinsmen A 115. B 8.
Wife for a Month A 20.
Wild-Goose-Chase A 110. C 18. 19. 20.
Wit without Money A 14. C 12.
Woman's Prize 24. 88. 152.
Women Pleased A 11. C 22.
Brome, Richard 49. 111. 120. 134.

144. 151. 154. 158. 166. 169. 172ff. 175f. 177. 190.
Antipodes 177. — C 9.
City-Wit 120. 134. 166. — A 77. B 19. C 15.
Court-Beggar 177.
English Moor 158.
Jovial Crew 190. — C 22.
Love-sick Court B 8.
Mad Couple well Match'd 49. — A 25. B 8. C 22.
New Academy 154.
Northern Lass C 18.
Queen and Concubine A 70.
Sparagus-Garden 134. 151. 166. — C 22.
Weeding of the Covent Garden 111. 145. 169. 172ff. 175f. — C 18. 19. 21.
Browning, Robert 103.
Byron 103.

Cartwright, William 62. 162f. 190f.
Ordinary 62. 162ff. 190f. — C 9.
Caxton, William 222.
Chapman, George 16f. 34. 74. 87. 110f. 136. 205. — A 9.
All Fools 75.
Blind Beggar of Alexandria 34. — A 28.
Byron's Tragedy A 86.
Gentleman Usher 111. — A 55.
May Day 16. — A 54.
Monsieur d'Olive 87.
Chaucer
Knightes Tale B 8.
Marchaundes Tale B 8.
Prologue B 8.
Shipmannes Tale B 8.
Sompnoures Tale B 8.
Wif of Bathes Prologue 113. — B 8.
Chettle, Henry 124. 126. 127. 130.
Blind Beggar of Bednall-Green A 16.
Hoffman C 18.
Patient Grissill 126. 130.
Contention between Liberality and Prodigality A 16.
Cooke, John 18. 228.
Greene's Tu quoque, or The City Gallant A 19. 27. 54. 68. D 7.
Costly Whore 46.

Daborne, Robert 31.
Christian Turn'd Turk 31.
Daniel, Samuel 120. — A 102.
Davenant, William 145. 180. 182. 187f. 196. 220f.
Albovine A 68.
Britannia Triumphans 196. 220f.
Just Italian 188.
Love and Honour C 3.
News from Plymouth 145. 180ff. — C 18.
Playhouse to be Let A 19.
Siege C 7. 19.
Triumphs of the Prince d'Amour 188.
Wits C 7.
Davenport, Robert 46.
City-Nightcap A 71.
Day, John 200.
Blind Beggar of Bednall-Green A 16.
Life and Death of Sir Guy of Warwick 200. — C 8.
Dekker, Thomas 12. 28. 36. 40f. 56. 60. 91. 116. 126. 130. 140. 144. 200. 209. 228.
Honest Whore C 18.
If this be not a good Play A 75.
Life and Death of Sir Guy of Warwick 200. — C 8.
Northward Hoe C 7.

Old Fortunatus 91. — A 17.
Patient Grissill 126. 130.
Roaring Girl A 56. 68.
Satiromastix 12. 36. 40. 56. 60. 144. 209. — A 18. 20. 47. 52. 55. 65. 69. C 7. 14. 18. 19.
Shoemakers' Holiday 116. — A 19. 20. 55. 65. B 7. C 7. D 7.
Westward Hoe 40. — A 55. 69. 86. C 9. 15.
Whore of Babylon 91.
Witch of Edmonton A 86.
Wonder of a Kingdom A 69.
Deloney C 7.
Distracted Emperor 205.
Don Quixote 211.
Drummond, William 96 — C 2.
Dryden, John 104.
Dubartas 77. 225.
Semaine 76.
D'Urfé 225.
Astrée 225.

Englishmen for my Money D 2.
Every Woman in her Humour 46. 112ff. — A 69. B 16. 33. C 9.

Fair Em 46.
Field, Nathaniel 24. 30.
Amends for Ladies C 22.
Woman is a Weathercock 30. — A 42. 68. C 7. 9. 18.
Fielding, Henry 104.
Ford, John 12. 13. 139.
Lady's Trial D 8.
Love's Sacrifice A 15. C 15.
Sun's Darling 139. — A 12.
Witch of Edmonton A 86.
Four Sons of Aymon C 12.
Fraunce, Abraham 53f.

Gascoigne, George
Jocasta A 16.
Glapthorne, Henry 49. 121. 145. 227f.
Hollander 121. — B 34. 38. C 7. 20. D 7.
Wallenstein C 7. 18.
Wit in a Constable 145. 227. — A 20. 78. C 9. 18.
Goffe, Thomas
Careless Shepherdess 184.
Greene, Robert 5. 6. 22. 42ff. 47. 49. 51. 54. 65. 114. 205.
Alphonsus A 19. 66.
Ciceronis Amor: Tully's Love 49. 50. 114.
Friar Bacon etc. 43. — A 68.
George-a-Greene A 19. 67. 78a.
Groatsworth of Wit 47. 49.
James IV A 66. 75. C 9.
Orlando Furioso 205. — A 69.
Quip for an Upstart Courtier A 76.
Greville, Fulke
Caelica 96.
Grim, the Collier of Croydon 92f.

Habington, William 228.
Queen of Arragon A 17. C 7. D 7.
Hansted, Richard
Rival Friends B 27a.
Harington, Sir John D. 4.
Harvey, Gabriel 22. 51ff. 54. — A 79.
Hathway, Richard 195.
Life and Death of Arthur 195.
Valentine and Orson C 12.
Haughton, William 126. 130.
Patient Grissill 126. 130.
Henslowe, Philip 37f. 40. 124. 195. 206. — C 6. 12.
Heywood, John
The four P's 21.
Heywood, Thomas 24. 56. 58. 77ff. 89.
Captives A 28.

English Traveller 77f. — B 8. C 11.
Fair Maid of the West A 31. 43.
Golden Age A 17.
Love's Mistress 78. 89. — A 121.
Royal King and Loyal Subject 57.
Wise Woman of Hogsdon 58. — A 56. 86.
Witches of Lancashire C 9.
Hughes, Thomas 195.
Misfortunes of Arthur 195.
Huon of Bordeaux 206f.

Jonson, Ben 11. 17f. 31ff. 47. 57. 59. 66. 68f. 85. 95ff. 104ff. 195. 200ff. 207. 209. 211f. 228f. 230. — A 9.
Alchemist 35. 142. 161ff. 175. — A 20. C 18. 19.
Bartholomew Fair 17. 35. 38. 98. 171ff. — A 107. B 23. C 7.
Case is Altered 119. 123ff. — A 20. 68. B 2. D 8.
Catiline 146.
Cynthia's Revels 32. 38. 68. 96. 117. 134. 141ff. 211. — A 61. 68. B 24. C 7. 18.
Devil is an Ass 177ff.
Discoveries 11.
Epicoene 122. 152ff. 167. — A 102. 115. C 19.
Epigrams 145. — A 102.
Every Man in his Humour 31. 37. 109ff. 136. — A 19. 26. 66. 68. C 7. 9. 11. D 7.
Every Man out of his Humour 47. 67f. 95. 97f. 117ff. 128ff. 141f. 211. — B 24. C 7. 14.
Fortunate Isles 188.
Gipsies Metamorphosed 190. 207.
Honour of Wales C 7.
Love's Triumph through Callipolis 188.
Magnetic Lady 200.
Masque of Oberon C 7.
Neptune's Triumph 190.
New Inn 36. 98. 230. — B 40. C 7. 18. 19. 21. D 3.
Pleasure Reconciled to Virtue 187.
Poetaster 33ff. 57. 58. 110. 119. 144ff. — A 57.
Prince Henry's Barriers 195.
Sad Shepherd 184f. 209.
Sejanus 146ff.
Staple of News 36. 180ff.
Tale of a Tub 36. 69. — A 20. 68. 76. C 5. 9.
Vision of Delight 187.
Volpone 149ff. 177. — D 3.
World in the Moon 189.

Killigrew, Thomas
Parson's Wedding C 18.
King Charlemagne 205.
King's and Queen's Entertainment at Richmond 88.
Kyd, Thomas 3. 5. 7. 10. 20ff. 45. 58. 95.
Hamlet 40.
Soliman and Perseda 7. 41.
Spanish Tragedy 20. 22. 27. 31. 33ff. 58. 95. — A 47. 82.

Lingua 76. 227. — A 108. 109. C 9. 14. 18. 19. 20. D 1. 5.
Locrine 10. 59. 84f. — B 15.
Lodge, Thomas 40. — D 3.
Wounds of Civil War A 16.
London Chanticleers C 9.
Love's Labyrinth 46.
Lyly, John 5. 63ff. — B 8.
Campaspe A 86.
Endymion A 86. 91.
Euphues 65ff. 78.
Mother Bombie 63. — A 86.

Machin, Lewis
Dumb Knight C 14.
Marlowe, Christopher 3. 5. 6ff. 45. 55. 80ff. 84. 120.
Dido 16.
Faustus 7f. 15f. — A 21.
Hero and Leander 17f. — A 28.
Tamburlaine 6ff. 11ff. 19f. 55. 80ff. — A 4.
Marmion, Shackerley 28. 97. 158f. 178.
Antiquary 97. 159f. — D 3.
Fine Companion 159. — C 22.
Holland's Leaguer A 53.
Marston, John 11. 17. 28. 39f. 56. 59. 69ff. 72ff. — A 29.
Antonio and Mellida 11. 39f. 59. 72. — C 18.
Dutch Courtezan 74. — C 18.
Eastward Hoe 34. 60. — A 9. 30. 48. C 7. 18. 20. 22.
Histriomastix A 19.
Insatiate Countess 11.
Jack Drum's Entertainment 70f. — A 64.
Malcontent 73. — A 47. 79. 91. C 7. 18.
Parasitaster; or The Fawn A 68. 90. C 15.
What you will 56. 73. — A 64. B. 24.
Massinger, Philip 91. 147.
Believe as you List A 17.
City-Madam 91.
Emperor of the East A 107. B 37.
Fatal Dowry C 9.
Guardian C 18. 19.
Maid of Honour A 17. 55.
New Way to Pay Old Debts C 7.
Parliament of Love A 107.
Picture A 20. C 9.
Roman Actor 147.
May, Thomas 26. 49. 120. 129. 147.
Heir 26. — B 8. C 9. 18. 19.
Julia Agrippina 147.
Old Couple 120. 129. C 18.
Mayne, Jasper 154ff. 230.
City-Match 154ff. 230. — C 18.
Merry Devil of Edmonton B 10.
Middleton, Thomas 18. 60f. 112. 142. 149f. 167ff. 179.
Anything for a Quiet Life 61. 179. — A 96.
Blurt A 19. 20. 55.
Changeling A 69. C 18.
Fair Quarrel 167.
Mad World, my Masters A 24.
Michaelmas Term 149.
Old Law 60. — A 54. B 42.
Spanish Gipsy A 86. C 14.
Trick to Catch the Old One 142. — C 7.
Witch 61. — B 42.
Milton 104.
Mirrour of Knighthood 211ff.
Montaigne 225.
Munday, Anthony A 78a.
Downfall of Robert Earl of Huntington 124. — A 67.
Valentine and Orson C 12.
Musaeus 17.

Nabbes, Thomas
Covent Garden A 121. C. 8.
Nash, Thomas 16. 22. 45. 51f. 119. 127. — A 1. 114.
Dido 16.
Strange News 22.
Summer's Last Will and Testament A 114.
Nero, Tragedy of 147.

Palmerin d'Oliva 214.
Palmerin of England 214.
Paris and Vienna 222.
Parnassus-Spiele: Pilgrimage A 67. — *Return* 19. 22. 24. 26. 48. 76. 86. 132. 144. — A 54. 116. 121. C 9. D 3.